

# La traducción para el doblaje de las canciones de la serie *Hora de Aventuras*

Traducción e Interpretación (Inglés)

**Autora:**

Paloma Costa Hernández

**Tutora:**

Carla María Botella Tejera

**Línea de investigación:** Traducción audiovisual

**Fecha:** 4 de Junio de 2015



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## **RESUMEN**

Este trabajo contiene un análisis de las traducciones producidas para el doblaje de las canciones de las primeras tres temporadas de la serie *Hora de Aventuras*. En él nos centraremos principalmente en cómo se han solucionado los posibles problemas de traducción que aparecieran, cómo se ha producido la adaptación de la traducción al ritmo impuesto por la canción original, cómo se ha adaptado el registro al público objetivo y si se han tenido en cuenta las imágenes que se muestran y las características propias de cada una de estas canciones. Para finalizar, expondremos las conclusiones obtenidas de dicho análisis.

## **PALABRAS CLAVE**

Doblaje, canciones, animación, serie de televisión, técnicas de traducción.

## **ABSTRACT**

This study contains an analysis of the translation produced for the dubbing of the songs in the first three seasons of the television series *Adventure Time*. In this analysis we will focus mainly on how the possible translation problems have been solved, how the adaptation of the translation to the rhythm of the original song has been, how the register to the target audience has been adapted and whether the pictures shown, as well as the characteristics of each of these songs, have been taken into account when translating. To conclude, conclusions obtained from this analysis will be shown.

## **KEY WORDS**

Dubbing, songs, animation, television series, translation techniques.

# Índice

	<b>Página</b>
<b>1. Introducción</b>	<b>5</b>
<b>2. Metodología</b>	<b>7</b>
<b>3. La traducción audiovisual</b>	<b>8</b>
<b>3.1. Definición de traducción audiovisual</b>	<b>8</b>
<b>3.2. Modalidades de traducción audiovisual</b>	<b>9</b>
<b>4. La traducción de dibujos animados para el doblaje</b>	<b>12</b>
<b>5. La traducción de canciones para el doblaje</b>	<b>15</b>
<b>5.1. Estado de la cuestión</b>	<b>15</b>
<b>5.1.1. Relación con la traducción subordinada y la traducción poética</b>	<b>16</b>
<b>5.1.2. Teorías sobre la traducción de canciones</b>	<b>17</b>
<b>5.1.3. Otras figuras implicadas en el proceso</b>	<b>19</b>
<b>5.2. Estrategias y técnicas de traducción</b>	<b>20</b>
<b>6. Presentación del corpus</b>	<b>25</b>
<b>6.1. La serie <i>Hora de Aventuras</i></b>	<b>25</b>
<b>6.1.1. Temática y personajes principales</b>	<b>25</b>
<b>6.1.2. Público objetivo</b>	<b>26</b>
<b>6.2. Selección y justificación del corpus</b>	<b>28</b>
<b>7. Análisis del corpus</b>	<b>30</b>

<b>7.1. Primera temporada</b>	<b>30</b>
<b>7.1.1. <i>Nena (Baby)</i></b>	<b>30</b>
<b>7.1.2. <i>Finn y Jake buscan casa (House hunting song)</i></b>	<b>32</b>
<b>7.1.3. <i>Canción de la casa (Home song)</i></b>	<b>35</b>
<b>7.1.4. <i>Un héroe llamado Finn (The hero boy named Finn)</i></b>	<b>36</b>
<b>7.2. Segunda temporada</b>	<b>39</b>
<b>7.2.1. <i>El papi de Marceline (Fry song)</i></b>	<b>39</b>
<b>7.2.2. <i>Canción de la decoración (The decorating song)</i></b>	<b>41</b>
<b>7.2.3. <i>Susana Fuerte (Susan Strong)</i></b>	<b>42</b>
<b>7.2.4. <i>Osos fiesteros (Stuff song)</i></b>	<b>43</b>
<b>7.3. Tercera temporada</b>	<b>45</b>
<b>7.3.1. <i>Una isla muy chachi (On a tropical island)</i></b>	<b>45</b>
<b>7.3.2. <i>Soy tu problema (I'm just your problem)</i></b>	<b>46</b>
<b>7.3.3. <i>¿Qué soy para ti? (My best friends in the world)</i></b>	<b>48</b>
<b>7.3.4. <i>Fuego en mi interior (All Warmed Up)</i></b>	<b>51</b>
<b>8. Conclusiones</b>	<b>53</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>58</b>
<b>Anexo 1. Tablas de las canciones</b>	<b>61</b>

# 1. Introducción

El trabajo que presentamos a continuación nace del interés por la traducción de canciones, un tema que, a pesar de ser interesante, hasta la fecha apenas cuenta con estudios que traten sobre él. Sin embargo, cierto es que cada día se investiga más al respecto, pero la gran mayoría de estos nuevos estudios utilizan como corpus canciones que provienen de películas de la factoría Disney, o musicales en su versión para el escenario o para la gran pantalla.

Precisamente éste es el motivo de que para nuestro trabajo se haya buscado otra fuente de la que obtener material de su corpus: la serie de dibujos animados *Hora de Aventuras*. Además de suponer una fuente nueva, distinta a aquella por la que optan la mayoría de estudios, también aporta otro tipo de cuestiones que deben tenerse en cuenta a la hora de analizar sus canciones: se trata de una serie que, a pesar de contar con un público mayoritariamente infantil, también presenta numerosos guiños para adultos, gracias a los cuales su popularidad ha aumentado en los últimos años.

Por otra parte, nuestro objetivo con este estudio es el de reflejar de la forma más rigurosa posible cómo se ha realizado la traducción de las canciones escogidas para conformar el corpus. Para ello, nuestro trabajo comenzará con una explicación de la metodología que se seguirá. Posteriormente, se elaborará un marco teórico, que comenzará con un punto sobre las cuestiones más generales relacionadas con la traducción audiovisual, seguido de otro sobre aquellas que respectan a la traducción de dibujos animados, y terminará con un último punto teórico más extenso sobre la traducción de canciones.

Una vez elaborado dicho marco teórico, se procederá a la presentación del corpus y a la justificación del mismo, que servirán a modo de introducción para el posterior análisis que les seguirá. De dicho análisis, en el que se expondrán de forma más detallada doce de las dieciséis canciones escogidas para el corpus, además del de las cuatro canciones restantes, se extraerán una serie de datos estadísticos que servirán para conformar las conclusiones de este trabajo. La totalidad de las canciones se podrá consultar en los anexos, disponibles al final del mismo.

Por último, cabe destacar el trabajo de documentación que ha conllevado este trabajo. Nuestras fuentes principales, como se irá observando a lo largo del trabajo, han sido las obras de Frederic Chaume (2004), Rosa Agost (1999) y Lydia Brugué (2013), siendo los dos primeros especialmente relevantes para las cuestiones de traducción audiovisual en general, y la tercera para aquellas relacionadas con la traducción de canciones. Sin embargo, se ha recabado información procedente de muchas otras obras, todas ellas disponibles en la bibliografía que se puede consultar al final de este trabajo.

## 2. Metodología empleada

La metodología que se utilizará en este trabajo forma parte de la rama descriptiva del mapa sobre los estudios de traducción que propone Holmes, recogido por Toury (2004). De esta forma, según este tipo de metodología, se recogen y sistematizan datos empíricos para su posterior observación y análisis. Podría afirmarse que este tipo de estudio se centra, por lo tanto, en el texto meta, puesto que éste es el que se analiza principalmente en comparación con el texto original.

En este estudio en concreto se presentará, en primer lugar, un marco teórico, que irá de las cuestiones más generales a aquellas más específicas que resulten relevantes en relación con el tema que nos ocupa, es decir, la traducción de canciones. Más tarde, se presentará el corpus objeto de análisis, de forma que éste quede contextualizado y resulte comprensible. Asimismo, se justificará la selección de dicho corpus.

Debido a que la metodología de nuestro trabajo es descriptiva, como comentábamos anteriormente, el análisis del corpus escogido se centrará en exponer los datos recogidos, en este caso, las canciones y sus traducciones, y en comentar qué tipo de estrategias y técnicas se han utilizado en cada una de ellas, sin entrar en cuestiones como si se trata de las técnicas correctas o plantear posibles alternativas. Asimismo, gracias a los datos que se obtengan de dicho análisis, se elaborarán una serie de resultados estadísticos que se expondrán al final de este trabajo a modo de conclusiones y que podrían ser de ayuda a otros traductores.

### **3. La traducción audiovisual**

Hoy en día, la traducción audiovisual forma parte de nuestras vidas de forma inevitable. Ya sea al ir al cine a ver una película, o cuando vemos la televisión, o incluso cuando jugamos a videojuegos, convivimos con ella. Se trata de un campo de la traducción relativamente nuevo, eso es cierto, puesto que muchas de sus modalidades han surgido a raíz de avances tecnológicos que también nacieron hace poco. Sin embargo, actualmente es también uno de los más reconocibles y demandados.

Se han realizado numerosos estudios que tratan los diferentes aspectos y modalidades de este campo, aunque aún queda mucho por andar, y cada día surgen nuevos problemas a los que enfrentarse. A continuación, y como introducción al marco teórico de nuestro trabajo, presentaremos una definición del concepto de traducción audiovisual, así como enumeraremos las diferentes modalidades que se contemplan actualmente dentro de este campo.

#### ***3.1. Definición de traducción audiovisual***

Aunque cada autor define la traducción audiovisual de una manera diferente, todas las definiciones coinciden en numerosas cuestiones básicas. Cabe destacar, sin embargo, que no todos los autores que han publicado obras dedicadas a la misma la llaman de la misma forma ni la han tratado igual; por ejemplo, también se la ha denominado, entre otros, traducción multimedia. No obstante, puesto que traducción audiovisual es el nombre más extendido y aceptado en la actualidad, ese será el que utilizemos.

La traducción audiovisual, en palabras de Agost (1999: 15), es un tipo de traducción especializada que engloba aquellos textos destinados al sector del cine, la televisión, el video y, en general, los productos multimedia. Además, añade, tiene unas características propias, puesto que implica que el profesional posea unos conocimientos especiales tanto del campo temático del que trate el contenido, que puede ser muy variado, como de las limitaciones y técnicas propias de la especialidad, que limitan inevitablemente la traducción.



Chaume (2004: 30) añade a su definición que los textos audiovisuales objeto del transvase lo son porque aportan información traducible a través de ciertos canales y señala dos de ellos:

Canal acústico (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos las palabras, la información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales) y el canal visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes, pero también carteles o rótulos con textos escritos, etc.).

Por su parte, Agost (1999: 15) también menciona dichos canales, aunque ella los llame códigos oral (las voces que oímos) y visual (las imágenes), pero añade el código escrito (los guiones), sobre el cual trabajan más directamente los traductores audiovisuales.

Por último, cabe destacar que la traducción audiovisual incluye la transferencia de textos en cualquiera de los medios físicos o soportes existentes en la actualidad, de forma que no está delimitada a una pantalla de cine o un televisor, sino que incluye los ordenadores. Así, podríamos decir que incluye lo que en la actualidad se conoce como localización, es decir, traducción y adaptación de productos informáticos (Chaume 2004: 31).

### ***3.2. Modalidades de traducción audiovisual***

Las modalidades de traducción audiovisual han ido aumentando a medida que ha avanzado la tecnología en la actualidad. Chaume (2004: 31) las define como los métodos técnicos que se utilizan en el trasvase lingüístico de un texto origen a un texto meta. Sin duda, las más conocidas son el doblaje y la subtitulación. Sin embargo, existen muchas otras, como veremos a continuación.

El doblaje, en primer lugar, Chaume (2004: 32) lo define como la traducción y ajuste del guion de un texto audiovisual, seguida de la interpretación de la misma por parte de unos actores, dirigidos por un director de doblaje y aconsejados por un asesor lingüístico si lo hubiera. Agost (1999: 16) añade que se deben mantener tres sincronismos: uno de caracterización, que implica una armonía entre la voz de doblaje y el aspecto del actor en pantalla; uno de contenido, que supone congruencia entre traducción y argumento original; y uno visual, que está relacionado con la armonía entre los movimientos articulatorios que se ven y los sonidos que se escuchan. Ésta es la

modalidad que se ha utilizado en la serie objeto de nuestro análisis y por lo tanto es la que analizaremos más adelante aplicada a las canciones de dicha serie.

La subtitulación es la segunda modalidad más extendida. Consiste en la inserción de texto escrito, los subtítulos, en la lengua meta en una película en versión original, de modo que dichos subtítulos coincidan de forma aproximada con las intervenciones de los actores (Chaume 2004: 33). La mayor dificultad de esta modalidad reside en sintetizar el mensaje para adaptarse a sus limitaciones propias, entre ellas que cada subtítulo admite un máximo de dos líneas con un número determinado de caracteres (Agost 1999: 17-18). Esta modalidad se utiliza de forma ocasional en la traducción de canciones, tema principal de nuestro trabajo, cuando éstas tienen relevancia para la trama del producto (película, serie, etc.) pero por algún motivo no interesa doblarlas.

Estas dos modalidades, el doblaje y la subtitulación, son las más extendidas, pero según el país se ha optado por una u otra a lo largo de la historia. El caso de España es obvio: en nuestro país el doblaje tiene preferencia y, como ya comentábamos anteriormente, ese es uno de los motivos por los que la serie objeto de nuestro análisis está doblada y no subtitulada. Otros países con tradición de doblaje son Francia, Italia o Alemania. Por su parte, algunos países con tradición subtituladora son Bélgica, Dinamarca, Noruega o Suecia.

La tercera modalidad de la que hablaremos es la de voces superpuestas o *voice-over*, que actualmente está cobrando mayor protagonismo debido a su uso en documentales y *realities*, que cada vez son más frecuentes en televisión. Consiste, según Agost (1999: 19) en la emisión casi simultánea de la banda con el diálogo original y de la banda con el diálogo grabado en su versión traducida. Tanto Agost (1999: 19) como Chaume (2004: 35) coinciden en afirmar que es importante que la banda traducida comience ligeramente después que la original, a la cual se le habrá bajado el volumen, de forma que el espectador escuche principalmente la traducción.

Otra de las modalidades que comentaremos es la de la interpretación simultánea, mucho menos extendida que las anteriores. Se trata de una modalidad muy cercana a la interpretación, en la que un traductor/intérprete, presente en el lugar donde se proyecta la película, dispone de un micrófono conectado a unos altavoces a través de los cuales realiza su traducción, superponiéndola a las voces de los actores originales (Chaume

2004: 36). Se trata de una modalidad practicada principalmente en ciertos festivales de cine. Estrechamente relacionada con ella está la modalidad de doblaje parcial, que consiste en interpretar previamente una película y grabar dicha interpretación para proyectarla sobre la película posteriormente (Chaume 2004: 38). Esta última se utiliza muy raramente, aunque en los mismos contextos que la anterior.

Otras modalidades que tampoco están muy extendidas son la narración, en la que un locutor lee, sin actuar, un texto producido por un traductor en el que se narra lo que ocurre en pantalla, mientras los espectadores no pueden escuchar la versión original, y el comentario libre, en la que una persona comenta en la lengua meta lo que ocurre en pantalla sin seguir ningún guion ni reproducir exactamente el original (Chaume 2004: 37-39).

Por último, haremos una breve mención a una modalidad que ya comentábamos en el apartado de definición de la traducción audiovisual: la localización. Como mencionábamos al nombrarla por primera vez, se trata de la traducción de productos informáticos, ya sea para ordenador, dispositivos móviles o videoconsolas. Esta modalidad es aún muy reciente, por lo que mejora cada día a medida que se realizan nuevos avances.

## 4. La traducción de dibujos animados para el doblaje

Comúnmente, la animación y los dibujos animados no se consideran lo mismo. Jose María Candel (1993: 18), citado en Brugué (2013: 38), establece que el término “animación” es mucho más amplio que el de “dibujos animados”, por lo que lo segundo pueden considerarse parte de lo primero pero no al contrario. En nuestro trabajo, sin embargo, utilizaremos ambos términos de forma indistinta, aunque nos refiramos principalmente a lo que Candel consideraría dibujos animados.

Por otra parte, nos gustaría también ofrecer una definición de lo que podría considerarse dibujos animados. Encontramos que ésta de Miquel Pérez en el *Diccionari dels mitjans audiovisuals* es bastante completa:

1. Creació de moviment en una sèrie de dibuixos cadascun dels quals representa una de les fases d'aquest moviment. L'animació s'aconsegueix per mitjà de tècniques mecàniques basades en la filmació imatge per imatge, o amb tècniques d'animació electrònica per ordinador.
2. Film o programa d'animació de dibuixos dirigit normalment al públic infantil. (1995: 45)

Una vez hemos definido el término, expondremos muy brevemente un poco de historia de la animación y el doblaje para así contextualizar la situación actual.

La animación comenzó a ganar popularidad en el siglo XX. Una de las empresas que más ayudó a este éxito fue el estudio Disney, que aún hoy sigue siendo punto de referencia en cuanto a producciones de dibujos animados. Fue aproximadamente durante la primera mitad de este siglo cuando también nacieron las series de dibujos animados, el género al que pertenece la serie de la extraeremos nuestro corpus, aunque su popularidad llegó unos cuantos años después. Así, nacieron personajes de animación míticos como Mickey Mouse o Bugs Bunny, gracias a estudios como el ya mencionado Disney o el de Warner Bros. Pictures.

Algo más tarde, durante la segunda mitad de este siglo, las series de dibujos animados comenzaron a ganar más popularidad, llegando incluso a superar a las películas de animación. Uno de los estudios que más volumen de producción para televisión tenían era el de Hanna-Barbera Productions, quienes dieron vida, entre otros,

a *The Flintstones* (*Los Picapiedra*) (1960). Los dibujos animados comenzaban a ser más modernos, planteaban ideas nuevas y estaban destinados únicamente a un público infantil. Sin embargo, a finales del siglo XX comenzaron a producirse los primeros dibujos animados destinados principalmente a adultos.

Durante esta segunda mitad del siglo XX también empezó a utilizarse el doblaje como técnica mayoritaria en muchos países para que las producciones audiovisuales llegaran a un mayor número de gente, aunque ya se había probado con anterioridad la modalidad de subtitulación, que no triunfó tanto en ciertos países probablemente debido al nivel de analfabetismo de comienzos de siglo, a pesar de ser más barato y adaptarse en otros países con lenguas más minoritarias (Chaume 2004: 47). Sin embargo, en los principios la calidad de los doblajes era bastante pobre, motivo por el cual seguramente comenzara su mala reputación, que ha llegado incluso hasta nuestros días (Chaume 2004: 45). A pesar de esta mala reputación, el doblaje ha sido desde sus comienzos la modalidad preferida de traducción audiovisual de países como el nuestro, Francia o Italia.

Los dibujos animados, por su parte, fueron uno de los géneros que se comenzó a doblar y se dobla actualmente en casi en todos los casos, ya se emitan en países con tradición de doblaje o de subtitulación (Agost 1999: 85). Esto se debe principalmente al hecho de que la mayoría de ellos están dirigidos a un público infantil, que en muchas ocasiones ni siquiera sabe leer todavía o tiene dificultades para hacerlo (Agost 1999: 85), por lo que emitir los dibujos animados subtitulados supondría un problema de cara a la audiencia que éstos buscan normalmente, algo que sería contraproducente.

El caso de los dibujos animados destinados a un público adulto es ligeramente diferente, puesto que series como *The Simpson* (*Los Simpson*), considerada generalmente como ejemplo de dibujos animados para adultos, se emiten dobladas o subtituladas según la tradición de cada país.

Asimismo, una de las facilidades que presenta la traducción para el doblaje de dibujos animados frente a la de otros géneros es el hecho de que en este caso el traductor no se ve tan limitado por dos razones obvias que señala Agost (1999: 85-86): la primera es que los dibujos en sí no hablan, sino que son doblados en un estudio por actores, por lo que nadie considera que se traicione la interpretación original; y la segunda, que el proceso de ajuste es mucho más sencillo, puesto que los problemas de

sincronismo labial desaparecen y el traductor ya sólo tiene como principales preocupaciones la longitud de las intervenciones y la abertura y cierre de la boca del personaje.

A pesar de estas ventajas, cabe destacar que otras dificultades siguen presentes. Por ejemplo, los dibujos animados siguen siendo un producto audiovisual, por lo que la traducción deberá realizarse teniendo en cuenta los objetos que aparecen en pantalla y los gestos de los personajes. Además, si nos enfrentamos a dibujos animados destinados a público infantil será conveniente mantener un nivel de lengua sencillo y sin palabras demasiado complicadas que un niño no pudiera comprender, mientras que si se trata de dibujos animados para un público adulto el nivel de lengua será algo más alto y podrán utilizarse expresiones más coloquiales o complicadas.

Por todo lo señalado anteriormente, podemos considerar que la traducción para el doblaje de dibujos animados no se diferencia tanto de la de otros géneros, aunque sí tiene ciertas características que deberán tenerse en cuenta. En el caso de nuestro corpus, esto es importante, puesto que las canciones que analizaremos estarán extraídas de una serie de dibujos animados con guiños a adultos, por lo que todos estos factores, sumados a los propios de la traducción de canciones que veremos a continuación, serán sumamente importantes.

## **5. La traducción de canciones para el doblaje**

Hasta la fecha no se han llevado a cabo demasiados estudios sobre la traducción de canciones para el doblaje. Las investigaciones, salvo unas pocas, se han quedado en artículos breves o capítulos sueltos de libros más generales sobre la traducción audiovisual que, en la mayoría de casos, se citan mutuamente, de forma que se produce información nueva al respecto en pocas ocasiones. Sin embargo, tampoco estamos hablando de un campo sobre el que no haya bibliografía en absoluto, por lo que sí que hemos podido extraer información suficiente para establecer un marco teórico que se adapte a las necesidades de nuestro trabajo, centrado precisamente en la traducción de canciones.

A continuación, en el apartado de estado de la cuestión, hablaremos de la relación de la traducción de canciones con otros tipos de traducción, de algunas de las teorías más relevantes para su estudio y de otras figuras, además de la del traductor, que se ocupan de este tipo de traducción. Finalmente, expondremos una serie de estrategias y técnicas que pueden usar los traductores para enfrentarse a ella.

### ***5.1. Estado de la cuestión***

Como decíamos antes, no se han realizado muchos estudios sobre la traducción de canciones. Esto implica, a su vez, que no se han establecido ciertos criterios básicos para este tipo de traducciones, por lo que existen opiniones muy diversas al respecto, como veremos a continuación.

Para comenzar, Brugué (2008: 13) destaca la importancia de distinguir entre música instrumental y música vocal. La primera es, según ella, un elemento extralingüístico, y sólo forma parte de la ambientación de la escena, por lo que no es relevante en nuestro trabajo. La segunda, por otro lado, incluye un texto destinado a ser cantado. Además, Brugué (2008: 13) añade que la música instrumental puede causar el efecto que se busca en la audiencia, pero la música vocal es la que plantea el debate sobre si traducir o no traducir las canciones.

En cuanto a este debate, Díaz Cintas (2003: 272-276), citado en Brugué (2008: 13-14), señala que todo depende de numerosos factores, como la cantidad de canciones que aparezcan o el idioma en el que se canten. Asimismo, afirma que normalmente no se suelen traducir por diversas razones, entre ellas la negativa del cliente a hacerlo o el hecho de que resulta muy costoso. Por otro lado, si finalmente se opta por la opción de traducirlas, será necesario decidir entre subtitarlas o doblarlas, algo que de nuevo dependerá del cliente y de otros factores como el económico o el tipo de película o programa.

En relación a estas cuestiones, Brugué (2013: 196-197) cita a Elena Di Giovanni (2008: 300-304), quien establece cuatro opciones al respecto: traducción parcial, traducción mixta, traducción completa I y traducción completa II. Para Di Giovanni, la traducción parcial consiste en doblar los diálogos del producto y dejar las canciones sin traducir, mientras que en la traducción mixta se utiliza el doblaje para los diálogos y la subtitulación para las canciones. En cuanto a la traducción completa, la de primer tipo consiste en doblar tanto diálogo como canciones, y la de segundo tipo en subtitular los dos.

Sin embargo, no entraremos más a fondo en estos debates, puesto que en el caso de los dibujos animados, como ya comentábamos en el punto anterior, las decisiones son más claras porque están muy condicionados por su audiencia, compuesta normalmente por niños. Por lo tanto, en el caso de los dibujos animados suele optarse por traducir y doblar tanto diálogos como canciones, es decir, se aplica la traducción completa de primer tipo siguiendo la terminología de Di Giovanni.

#### ***5.1.1. Relación con la traducción subordinada y la traducción poética***

Cabe destacar que muchos autores consideran la traducción de canciones como un tipo de traducción subordinada. Chaume (2013: 291), citado en Brugué (2013: 156), explica que la traducción subordinada está sujeta y vinculada a las imágenes, algo que los traductores deben tener en cuenta para producir una traducción coherente con dichas imágenes, sin olvidar otros aspectos como el significado, el espacio o el tiempo. Por otro lado, Brugué (2013: 156) también cita a Pérez Álvarez (2001: 570), el cual a su vez explica que considera la traducción de canciones como traducción subordinada porque intervienen otros códigos además del lingüístico, como las imágenes o la música, de



forma que la traducción depende en gran medida de estos códigos y, por lo tanto, queda condicionada en mayor o menor medida.

Por otro lado, muchos traductólogos consideran la traducción de canciones muy cercana a la traducción poética. Burgué (2013: 156-157) cita varios de estos traductólogos, entre ellos el recién mencionado Pérez Álvarez (2001: 507), que considera que la traducción de canciones es una de las tareas más difíciles con las que se puede encontrar un traductor precisamente por su proximidad con este segundo tipo de traducción. Brugué también cita en estas páginas a María del Mar Cotes Ramal (2005: 77-86), que cree que estos dos tipos de traducciones, la de canciones y la poética, son tan próximas porque en ambas se deben tener en cuenta factores como la rima, el ritmo o el número de sílabas.

Por su parte, Peter Low (2003: 87), también citado en Brugué (2013: 157), afirma que, por un lado, hay motivos para comparar la traducción poética con la de canciones, al igual que para compararla con otras como la teatral o la de comics, puesto que comparten ciertas dificultades específicas; no obstante, por otro lado, considera que la traducción que nos ocupa tiene dificultades propias no comparables con las de los otros tipos que se deben tener en cuenta como, por ejemplo, las notas o los ritmos de la música.

Por lo tanto, podemos afirmar que existen muchos puntos en común entre estos dos tipos de traducción. Resulta obvio el hecho de que las letras de las canciones no dejan de ser, en muchos casos, prácticamente poesías musicalizadas, por lo que tiene sentido comparar sus traducciones. Sin embargo, las canciones tienen sus características especiales, y por eso merecen una atención individualizada por parte de los traductólogos.

### **5.1.2. Teorías sobre la traducción de canciones**

Una vez establecido que cuando hablamos sobre traducción de canciones nos referimos a un tipo de traducción subordinada, muy cercana a la traducción poética, aunque no exactamente igual, nos planteamos de qué forma se han enfrentado a ella diferentes traductólogos. Como decíamos al principio de este punto, se trata de un campo sobre el que no se ha teorizado apenas, aunque sí podemos encontrar algunos autores que han profundizado más en el tema.

Uno de ellos es Peter Low, al que ya mencionábamos cuando hablábamos sobre la cercanía entre traducción poética y traducción de canciones, quien propone una teoría especialmente destacable, llamada *The Pentathlon Principle*, según la cual el traductor, a la hora de enfrentarse a la traducción de canciones, debe prestar atención a cinco criterios: cantabilidad (*singability*), sentido (*sense*), naturalidad (*naturalness*), ritmo (*rythm*) y rima (*rhyme*) (2005: 191-192).

Posteriormente, Low (2005: 192-200) expone lo que quiere decir con estos cinco criterios: el de cantabilidad hace referencia al hecho de que la letra de una canción traducida funcione por si misma unida a la música como si fuera la original; el de sentido implica que la letra traducida debe transmitir lo más fielmente posible aquello que dice la original; el de naturalidad alude al hecho de que deben tenerse en cuenta factores como el registro o el orden de palabras para que la traducción suene natural; el de ritmo está relacionado con la música, y con cómo la letra traducida debe encajar en ella; y, finalmente, el de rima hace referencia al hecho de que, normalmente, las letras de las canciones están rimadas, por lo que hay que intentar mantener esas rimas en la medida de lo posible.

De esta forma, Low (2005: 210) concluye que el traductor debe intentar “puntuar”, por así decirlo, cuanto más alto posible en cada uno de los criterios, y no centrarse únicamente en uno de ellos, pues sólo mediante la combinación de todos ellos y sin olvidar la audiencia que recibirá la canción traducida se puede obtener realmente una buena de traducción.

Otra teoría interesante es la que cita Brugué (2013: 165) de Kaindl (2005: 236-243), quien lamenta la poca atención que se le presta en ocasiones a los elementos no verbales a la hora de traducir canciones puesto que, afirma, para entender los cambios y manipulaciones que muchas veces se realizan en las canciones se debe realizar un análisis más profundo, en el que se tenga en cuenta un contexto social y cultural más amplio.

Así, podríamos decir, siguiendo a Kaindl, que a la hora de traducir canciones no sólo debe prestarse atención a los cinco criterios que ya marcaba Low, sino también a factores como la imagen que la acompaña o la cultura de la lengua meta. Esto es especialmente relevante para nuestro posterior análisis, puesto que se trata de una serie con un lenguaje bastante coloquial que deberá transmitirse en las traducciones, así como

en la que las canciones siempre van acompañadas de imágenes de los personajes que las cantan, algo que el traductor no deberá pasar por alto.

### **5.1.3. Otras figuras implicadas en el proceso**

Una cuestión especialmente interesante que se plantea cuando hablamos de traducción de canciones es la de quién es el encargado de realizar dicha traducción. Ciertamente es que hasta ahora hemos asumido que se trata de un traductor, preferiblemente con ciertos conocimientos musicales, y que sobre éste recae toda la responsabilidad, pero no siempre es así.

Lluís Comes i Arderiu (2010: 185-187) introduce la figura del “letrista”: un especialista que no siempre es un traductor profesional al que se recurre para la traducción de las canciones, aunque el traductor encargado del resto de la traducción del producto sí que colabore en la traducción de alguna canción en concreto, como la de los *ditties* o fragmentos breves de canciones que no necesitan adaptación musical.

Respecto a esta figura, Brugué (2013: 185) añade que también es posible que los traductores se ocupen de realizar una traducción más literal de la canción antes de enviársela al letrista, que será el encargado de adaptarla a la música. Esta opinión la refuerza la letrista Odile Arqué, entrevistada por la propia Brugué (2013: 185), puesto que describe dos tipos de traducciones de canciones: las que puede traducir un traductor sin problemas y las que éste traduce de forma literal para enviárselas a un letrista; sin embargo, añade que no hace falta ser un especialista musical, sino que basta con tener un buen sentido del ritmo y conocimientos básicos sobre música para así captar los acentos y trasladarlos.

Por su parte, Low (2003: 98-99), citado en Brugué (2013: 186), asegura que las personas más capacitadas para llevar a cabo la tarea de traducir canciones son los traductores competentes y bien formados, preferiblemente nativos, siempre que éstos tengan acceso a buenos diccionarios de sinónimos o de rima y sean capaces de cantar la canción para comprobar su “cantabilidad” (término que hemos definido en la página anterior).

Además, Brugué (2013: 188) cita a Franzon (2008: 373-374), el cual añade más profesionales que a menudo se encargan de la traducción de canciones, entre ellos compositores, cantantes, especialistas en ópera y guionistas, e incluso comenta que el

hecho de que este tipo de encargos vayan directamente al traductor es algo más bien poco frecuente. Esto no deja de ser sorprendente, puesto que pone en relevancia el hecho de que, a la hora de encargar a alguien la traducción de una canción, por lo general, parece que suele darse más importancia al hecho de que la persona encargada tenga conocimientos musicales que al hecho de que esté bien preparada a nivel traductológico, lo cual resulta, en muchas ocasiones, en adaptaciones muy lejanas a las canciones originales.

Por último, cabe destacar las declaraciones de la letrista María Ovelar en su entrevista con Brugué (2013: 189), puesto que afirma que realmente el contacto entre traductores y letristas es mínimo, y se reduce a cuestiones puntuales que se puedan presentar en cada uno de sus trabajos, lo cual, afirma, no debería ser así, puesto que sería mucho más enriquecedor para la obra si todas las personas implicadas en el proceso mantuvieran el contacto, aunque en condiciones de trabajo reales esto es difícil debido a que cada uno actúa en fases independientes del proceso.

## ***5.2. Estrategias y técnicas de traducción***

A continuación, nos gustaría exponer algunas estrategias de traducción específicas de la traducción de canciones propuestas por diversos autores, así como una lista de técnicas de traducción que se pueden aplicar a este proceso. De esta forma, entendemos como estrategias de traducción las soluciones que se pueden aplicar a nivel macrotextual, mientras que las técnicas de traducción son soluciones a nivel microtextual.

Para empezar, en cuanto a estrategias de traducción, Franzon (2008: 376-389), citado en Brugué (2013: 194) propone cinco opciones entre las que el traductor puede escoger cuando aparece una canción en su encargo:

1. **No traducir la canción**, una decisión que se toma en muchos casos debido a que el traductor no dispone de mucho tiempo, a que dejarla como en el original le otorga al producto doblado credibilidad o a que la letra de la canción realmente no es importante para el espectador y, por lo tanto, no es necesario que la entienda.

2. **Traducir la letra sin tener en cuenta la música**, estrategia por la cual el traductor se limita a producir una versión de la letra original en la lengua meta pero no tiene en cuenta cuestiones como la rima o la aliteración.
3. **Reescribir la letra de la canción por completo**, de forma que ésta no tenga nada que ver con la original, aunque sí con su música. En este caso, lo importante es, por lo tanto, transmitir la música.
4. **Traducir la letra y adaptar la música**, de forma que se alteran todos los componentes de la canción y, en ocasiones, será necesario realizar una nueva composición musical.
5. **Adaptar la traducción a la música original**, estrategia según la cual la música permanece intacta, y es la letra de la canción la que, después de traducirse, se adapta a ella. Se trata de la estrategia utilizada en nuestro estudio, y en general, la más empleada en productos de animación.

Lluís Comes i Arderiu (2010: 187) propone unas estrategias bastante similares a las de Franzon, aunque con algunos matices diferentes, e insiste en que para tomar una decisión es importante conocer la intención del cliente primero. Para él, las posibilidades son cuatro: que las canciones se emitan en versión original, sin traducción; que se subtitulen; que se doblen y el actor de doblaje las cante en la lengua original, de forma que se evite un cambio de voz; y que se doblen y el actor de doblaje o un cantante las cante en su versión doblada. Las canciones de nuestro corpus, como ya comentábamos anteriormente, están dobladas y cantadas por un grupo de música independiente de los actores de doblaje, el grupo Templeton.

A nivel microtextual, nos gustaría hablar principalmente de dos tipos de técnicas que se ocupan de dos partes diferentes de las canciones: las sílabas y, por tanto, el ritmo, y el contenido y significado de las letras. María del Mar Cotes Ramal (2005: 78) hace un estudio de las primeras y establece cuatro métodos de traducción relacionados con la métrica de las canciones:

1. **Mimetismo absoluto**: La traducción utiliza el mismo número de sílabas que el original y se colocan los acentos en el mismo lugar.

2. **Mimetismo relativo:** La traducción posee el mismo número de sílabas que el original, pero se desplazan los acentos musicales y lingüísticos si fuera necesario.
3. **Alteración silábica por exceso:** La traducción contiene más sílabas que el original, aunque sin alterar el ritmo.
4. **Alteración silábica por defecto:** La traducción contiene menos sílabas que el original, de nuevo sin modificar el ritmo.

Aunque durante el análisis no entraremos en estas cuestiones muy a fondo, puesto que no poseemos las partituras de las canciones y, por tanto, no podemos localizar con seguridad los acentos musicales de las mismas, sí que mencionaremos varios casos en los que se hayan utilizado algunas de estas técnicas, puesto que se trata de una parte importante de la traducción de las canciones, estrechamente ligada al ritmo de las mismas.

Por último, en cuanto a técnicas relacionadas con el contenido y con problemas concretos de traducción, tomaremos como referencia aquellas propuestas por José Luís Martí Ferriol (2010: 92-94), puesto que las propone en un contexto específicamente audiovisual y, por ello, nos han parecido especialmente interesantes:

1. **Préstamo:** Incorporación de una palabra o expresión de una lengua a otra sin que sufra modificaciones, que puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (grafía adaptada a la lengua meta).
2. **Calco:** Traducción literal de una palabra o estructura extranjera. Puede ser léxico o estructural.
3. **Traducción palabra por palabra:** Traducción que mantiene la gramática, orden y significado primario de todas las palabras del original y mantienen el mismo significado fuera de contexto, de forma que traducción y original tienen el mismo orden y coinciden en número.
4. **Traducción uno por uno:** Traducción por la cual cada palabra del original tiene equivalente en la traducción, pero ambos contienen palabras con significado diferente fuera de contexto.

5. **Traducción literal:** Traducción que representa de forma exacta el original, pero variando el número de palabras o el orden de la frase.
6. **Equivalente acuñado:** Utilización de un término o expresión reconocido como equivalente en la lengua meta, ya sea por diccionarios o por el uso lingüístico.
7. **Omisión:** Supresión absoluta del texto meta de algún elemento del texto original.
8. **Reducción:** Supresión en el texto meta de alguna parte de la carga informativa o elemento informativo presente en el texto origen.
9. **Compresión:** Síntesis de elementos lingüísticos, muy utilizada en subtitulación.
10. **Particularización:** Uso de un término más preciso o concreto, como un hipónimo.
11. **Generalización:** Uso de un término más general o neutro, como un hiperónimo.
12. **Transposición:** Cambio en la categoría gramatical o la voz del verbo (de activa a pasiva o viceversa).
13. **Descripción:** Reemplazo de un término o expresión por una explicación del mismo.
14. **Ampliación:** Adición de elementos lingüísticos que cumplen la función fática de la lengua, o elementos no relevantes informativamente, como adjetivos que designan cualidades obvias en la imagen.
15. **Amplificación:** Introducción de precisiones no formuladas en el texto origen que cumplen una función metalingüística como paráfrasis explicativas.
16. **Modulación:** Cambio de punto de vista, enfoque o categoría de pensamiento en relación a la formulación del texto origen.
17. **Variación:** Cambio de elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono, estilo, dialecto, etc.
18. **Substitución:** Cambio de elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa. Se utiliza sobre todo en doblaje.

19. **Adaptación:** Reemplazo de un elemento cultural por otro similar de la cultura receptora.
20. **Creación discursiva:** Creación de una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto.

Estas son las técnicas que utilizaremos en el análisis que presentamos a continuación para dar nombre a las soluciones que el traductor haya utilizado en cada uno de los problemas que pudiera encontrar a nivel microtextual.



## 6. Presentación del corpus

A continuación, realizaremos una breve presentación de la serie a la que pertenecen las canciones que conforman nuestro corpus, así como de las mismas. Consideramos necesario hacerlo puesto que las canciones contienen numerosas referencias a la trama o a los personajes que, sin un contexto previo, resultarían opacas a cualquiera que intentase comprenderlas, y hacerlo es esencial a su vez para entender la totalidad de nuestro análisis.

### 6.1. La serie *Hora de Aventuras*

La serie de dibujos que hemos escogido y de la cual extraeremos las canciones que conformarán nuestro corpus se llama *Adventure Time*. Su título se tradujo oficialmente en España cuando comenzó a emitirse en el canal Cartoon Network, en el año 2011, de forma que en nuestro país se conoce como *Hora de Aventuras*, nombre que utilizaremos en adelante para referirnos a ella. A pesar de que llegó a España en 2011, la serie comenzó a emitirse originalmente en 2010. Su creador, Pendleton Ward, ya había trabajado anteriormente en series de animación, y con ella consiguió desde el principio un gran éxito en Estados Unidos.

Aunque no quisiéramos extendernos mucho en este apartado, sí nos gustaría proporcionar cierta información general respecto a *Hora de Aventuras*, puesto que su carácter ligeramente absurdo y aleatorio influye mucho, lógicamente, en las canciones que conforman nuestro corpus. Por lo tanto, a continuación presentaremos ciertos datos básicos como la trama o la audiencia a la que va dirigida, de forma que podamos crear así un contexto en el cual situar las canciones que analizaremos posteriormente.

#### 6.1.1. *Temática y personajes principales*

*Hora de Aventuras* está ambientada en una versión post-apocalíptica de nuestro planeta, a la que llaman Reino de Ooo (*Land of Ooo*). En este mundo, la magia ha vuelto a la vida. Este retorno se debe a una guerra nuclear que ha acabado con todo aquello que había allí antes, a excepción de algunos objetos y personajes que van apareciendo a lo largo de la serie. A pesar del origen post-apocalíptico de este mundo, en él predominan los elementos mágicos e imaginativos. Esto puede observarse en los

diferentes reinos que lo componen, como el Reino de Hielo (*Ice Kingdom*) o Chuchelandia (*Candy Kingdom*).

La serie narra las andanzas de sus dos protagonistas principales: Finn, el único chico humano que sobrevivió a la mencionada guerra, y su hermano adoptivo Jake, un perro con poderes mágicos que le permiten, entre otras cosas, cambiar de forma o crecer y encoger. Ellos son los encargados de salvar princesas, enfrentarse a los malos o explorar mazmorras, entre muchas otras aventuras típicas de cuento, aunque siempre con toques divertidos y alocados.

Otra de las protagonistas es la Princesa Chicle (*Princess Bbubblegum*), que gobierna Chuchelandia. Es una inventora, amante de la ciencia, que parece estar hecha de chicle. Durante las primeras temporadas Finn está secretamente enamorado de ella. Por otro lado, tenemos a Lady Arcoíris (*Lady Rainicorn*), la novia de Jake, una unicornio arcoíris que vuela y que únicamente habla coreano.

Los dos últimos personajes que podríamos considerar protagonistas y relevantes, especialmente la primera, son Marceline y el Rey Hielo (*Ice King*). Marceline es la reina de los vampiros, mientras que el Rey Hielo es, como se puede deducir por su nombre, el rey del Reino de Hielo, uno de los villanos de la serie. Ella es una de las principales intérpretes de canciones en la serie, puesto que adora la música rock y siempre lleva un bajo creado con el hacha de doble filo de su familia.

Otros personajes secundarios que merece la pena mencionar porque adquieren mucho protagonismo en determinados momentos de la serie son BMO, una máquina de videojuegos que vive con Finn y Jake y sueña con ser un niño real; y la Princesa Llama (*Flame Princess*), una princesa con un gran poder destructivo y un fuerte temperamento que se convierte en el interés amoroso de Finn cuando éste asume que la Princesa Chicle no le corresponde.

### **6.1.2. Público objetivo**

El concepto de público objetivo o *target*, el concepto original en inglés, cuyo uso en español también se encuentra bastante extendido, proviene del ámbito la publicidad y la mercadotecnia. En estos campos, el público objetivo se define como “un conjunto de personas con ciertas características en común al que se dirige una acción publicitaria” (Ministerio de Educación 2008). Este concepto, que nació originalmente en dichos

ámbitos, se aplica cada día más a los medios audiovisuales de todo tipo. De esta forma, no es raro escuchar hablar del público objetivo o *target* de un programa o de una serie de televisión.

La importancia de definir este concepto en nuestro trabajo reside en el hecho de que, desde su creación, la cuestión sobre cuál es el exactamente el público objetivo de *Hora de Aventuras* ha provocado muchos debates. Por un lado, hay quienes afirman que esta serie no es adecuada para niños, a pesar de ser de dibujos animados. Por otro, hay quienes defienden que, si bien tiene algunos aspectos que los niños no podrían comprender, se trata principalmente de una serie infantil.

Esto a su vez va muy ligado con una de las teorías traductológicas más conocidas, la teoría del *skopos*, del lingüista Hans Vermeer. Según esta teoría, el traductor debe realizar su trabajo teniendo en cuenta su objetivo y lector (en nuestro caso, público) meta, se establezca éste claramente en su encargo o no, puesto que siempre lo hay. Esto implica, obviamente, que no existe una única traducción correcta, sino una traducción adecuada al receptor de la misma (Vermeer 1989: 175-185).

Según declaró el propio Pendleton Ward en una entrevista realizada para la revista Forbes (Ewalt 2011), los creadores la idearon en un primer momento para divertirse, pero consideran que se trata de una serie dedicada principalmente a los niños, más que a cualquier otro público, aunque eso no signifique que incluyan referencias y bromas que podrían considerarse para adultos.

Por otro lado, también podemos tomar como referencia los canales de televisión en los que se emitía o emite esta serie: el canal infantil privado de pago Cartoon Network, ya desaparecido en nuestro país, y el canal de TDT infantil Boing. En ambos casos se trata de canales cuya programación se nutre principalmente de dibujos animados y cuyos públicos objetivos son niños o, como mucho, adolescentes.

De esta forma, podemos considerar que se trata de una serie de dibujos animados para niños que en ocasiones cruza la línea para convertirse en una serie para adultos. Esto influirá inevitablemente en la traducción, como ya comentábamos, ya que el traductor deberá mantener un equilibrio en ocasiones complicado: mantener un nivel sencillo, puesto que su público mayoritario son niños, pero mantener a su vez ciertas referencias que se han incluido intencionalmente a pesar de no ser accesibles para estos

niños. Con la traducción de las canciones que componen nuestro corpus se buscará lo mismo.

## **6.2. Selección y justificación del corpus**

La selección de las canciones que conforman nuestro corpus fue un proceso largo y cuidadoso. En primer lugar, tras visionar las tres primeras temporadas de la serie, realizamos una lista de las canciones que aparecían en cada una de ellas, con su duración y el capítulo exacto donde se cantan. Gracias a dicha lista, quedaron descartadas canciones que realmente no resultaban relevantes para un análisis como el que presentamos en este trabajo, bien debido a su breve duración (en ocasiones menos de diez segundos) y, por lo tanto, poco contenido, o bien debido a la repetitividad de su letra o a la cantidad de versos sin significado real que contenían.

Tras realizar esta primera criba, decidimos que escogeríamos un número aproximadamente uniforme de canciones de cada temporada. Debido al hecho de que, en general, las canciones alcanzaban en contadas ocasiones el minuto de duración, optamos por analizar cinco canciones de cada una de las temporadas. Sin embargo, puesto que nos resultó especialmente interesante el hecho de que la tercera temporada contuviera un número mayor de canciones, decidimos seleccionar seis de ésta, ya que consideramos que seleccionar el mismo número que de las demás no representaba este aumento.

Una vez establecido el número aproximado de canciones que conformarían el corpus, observamos una por una las canciones que nos restaban tras la criba anteriormente mencionada, con el objetivo de determinar cuáles serían las más interesantes a la hora de analizarlas. Por último, la decisión se tomó en función de dos criterios que consideramos especialmente relevantes: contenido de la canción y duración de la misma. Si una canción era muy corta, pongamos de dos o tres versos, la descartábamos. Igualmente, si una canción era más larga, por ejemplo, de un minuto de duración, pero su contenido se repetía o era principalmente instrumental, también quedaba descartada.

De esta forma, seleccionamos cinco canciones de la primera temporada (*Nena*, *Finn y Jake buscan casa*, *Canción de la casa*, *Un héroe llamado Finn* y *Billy el guerrero*), otras cinco de la segunda temporada (*El papi de Marceline*, *Canción de la*

*decoración, Susana Fuerte, Osos fiesteros y BMO y los amigos*), y seis de la tercera temporada (*Una isla muy chachi, Oh Fionna, Soy tu problema, ¿Qué soy para ti?, Chicle en el corazón y Fuego en mi interior*), de las cuales las dos últimas estaban compuestas sobre la misma melodía, aunque tuvieran letras distintas, lo cual nos pareció especialmente curioso de cara a nuestro análisis.

Finalmente, realizamos un análisis de la traducción verso por verso de cada una de ellas. Gracias a dicho análisis, escogimos las cuatro canciones más interesantes de cada temporada a nivel traductológico para comentarlas de forma más detallada en este estudio. Sin embargo, aunque sólo esté desarrollado el análisis de doce de las dieciséis canciones que conforman nuestro corpus, las conclusiones se han realizado teniendo en cuenta cada una de las mismas. Asimismo, las dieciséis se pueden consultar en el anexo de nuestro trabajo.

## 7. Análisis del corpus

A continuación, presentamos el análisis de doce de las dieciséis canciones extraídas como corpus. Como ya comentábamos en el apartado sobre estrategias y técnicas de traducción, en todos los casos se ha optado por traducir la letra y adaptarla a la música, de forma que posteriormente pudieran ser interpretadas por el grupo de música Templeton, y no por los actores de doblaje correspondientes a cada uno de los personajes. Por lo tanto, nos centraremos en realizar un análisis a nivel microtextual, especialmente centrado en las técnicas de traducción aplicadas. Asimismo, cuando se ha utilizado más de una técnica, hemos explicitado la más interesante o relevante.

El análisis estará dividido en tres subapartados: canciones extraídas de la primera temporada, canciones extraídas de la segunda y canciones extraídas de la tercera, puesto que la temática de éstas es tan variada que otra clasificación no habría funcionado. Las canciones que no aparecen en este análisis se pueden consultar en el anexo, al final del trabajo.

### 7.1. Primera temporada

Comenzaremos el análisis con cinco canciones extraídas de la primera temporada de la serie, en la que las canciones aún son muy ocasionales y en general más breves de lo que serán en temporadas posteriores, como iremos comprobando a medida que avance nuestro análisis.

#### 7.1.1. Nena (Baby)

	Inglés	Español	Técnica aplicada
Finn:	<i>Baby,</i>	¡Nena!	Equivalente acuñado
Jake:	<i>Oooh!</i>	¡Ajá!	Adaptación
Finn:	<i>I know what you need,</i>	Lo que necesitas	Modulación
Jake:	<i>What's that?</i>	¿Y qué es?	Traducción literal
Finn:	<i>You want your little baby socks...</i>	Son unas medias de color	Particularización
	<i>For your little baby feet.</i>	Para tus piernecitas...	Modulación
Jake:	<i>Wooo.</i>	Ole.	Adaptación
Finn:	<i>Baby,</i>	¡Nena!	Equivalente acuñado
Jake:	<i>Yeah?</i>	¡Dime!	Creación discursiva
Finn:	<i>I know what you crave,</i>	¡Sé lo que te va!	Traducción literal
Jake:	<i>Oh yeah? What's that?</i>	¿Y qué es?	Compresión

Finn:	<i>You want to poop your pants all day long,</i>	Hacerte caca en el pantalón,	Reducción
	<i>Well baby behave!</i>	Y eso nena huele mal.	Creación discursiva
Finn:	<i>Baby...you lookin so good,</i>	Nena, te veo muy bien.	Modulación
	<i>You lookin' like you might...</i>	Yo sé que quieres...	Modulación
	<i>Want some baby food.</i>	Potitos de bebé.	Particularización
Jake:	<i>Keep it going', man!</i>	¡Continúa, tío!	Traducción literal
Finn:	<i>Baby, you looking so fine,</i>	Nena, te veo genial,	Modulación
	<i>You lookin' like you might...</i>	Ahora no vayas	Modulación
	<i>Just start cryin'.</i>	A llorar.	Compresión
Jake:	<i>Yeah.</i>	Ole.	Adaptación
Finn:	<i>I gotta tuck you in, girl.</i>	Ahora te voy a arropar.	Modulación
	<i>I gotta sing you sweet melodies about babies, yeah!</i>	Ahora te voy a cantar a ti mis canciones, yiuu.	Reducción
Jake:	<i>Little baby feet!</i>	Piececitos de bebé.	Traducción literal

Tabla 1. Canción *Nena*.

*Nena*, cuyo título original es *Baby*, es la primera canción que aparece en la serie, en el capítulo seis de la primera temporada. La cantan Finn y Jake, principalmente el primero, y está compuesta por varios fragmentos (diferenciados en la tabla por un borde doble) con una estructura similar con poco tiempo de diferencia entre ellos, por lo que se puede considerar una única canción.

En cuanto a cuestiones generales de traducción, podría decirse que la versión en español no respeta ciertas repeticiones de estructuras que sí aparecen a menudo en la original. Nos referimos, por ejemplo, a las estructuras “*I know what you...*” y “*You lookin' so.../You lookin' like...*”, que se traducen en el primer caso como “*Lo que necesitas/Sé lo que te va*” y en el segundo como “*Te veo muy bien/Yo sé que quieres*” y “*Te veo genial/Ahora no vayas*”, de forma que en este último sí se mantiene la primera parte pero no la segunda.

Si hablamos de técnicas específicas, podemos observar que la que más se repite es la de modulación, principalmente por cambios en el punto de vista. Un ejemplo de esto podría ser precisamente el “*I know what you need*” por “*Lo que necesitas*” que acabamos de mencionar, puesto que se ha perdido el hecho de que lo que necesita lo sabe la persona que habla (“*I know*”) y queda más destacada la persona a la que va dirigida.

También podemos observar varios casos de compresiones y reducciones. Ejemplos de compresiones serían “*Oh yeah? What’s that?*”, donde se elimina la primera pregunta, que no dice nada realmente, de forma que se traduce el verso por “¿*Y qué es?*”, y “*Just start cryin’*”, donde se suprime la idea de empezar la acción, puesto que se sobreentiende por el verso anterior, de forma que éste queda como “*A llorar*”. Por su parte, ejemplos de reducciones serían “*You want to poop your pants all day long*”, donde se elimina la idea de que la acción se prolongue todo el día, de forma que el verso se traduce por “*Hacerte caca en el pantalón*”, o “*I gotta sing you sweet melodies about babies*”, en el que el traductor suprime la temática de las canciones y el hecho de que son dulces, así que la traducción queda como “*Ahora te voy a cantar a ti mis canciones*”.

Otras técnicas que se utilizan son la adaptación, concretamente para las exclamaciones como “*Wooo!*” o “*Yeah!*”, que pasan a ser “¿*Ajá!*” y “¿*Ole!*” respectivamente; la traducción literal cuando es posible, como en “*What’s that?*”, que queda como “¿*Y qué es?*”; la particularización, por ejemplo cuando se especifica en el verso “*Want some baby food*” que esa comida de bebé son potitos (“*Potitos de bebé*”); o la creación discursiva, por ejemplo en el verso “*Well baby behave!*”, traducido por “*Y eso huele mal*”, algo que no tiene nada que ver con el original, pero que encaja porque el verso anterior habla de caca de bebé.

Para finalizar, en cuanto a la métrica de la canción, observamos que lo más frecuente en este caso es el mimetismo (“*For your baby Little feet*”/“*Para tus piernecitas*”), seguido por la alteración silábica por exceso (“*Well baby behave*”/“*Y eso nena huele mal*”), mientras que la alteración silábica por defecto apenas aparece.

### 7.1.2. Finn y Jake buscan casa (*House hunting song*)

	<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
Narr.	<i>So Finn and Jake</i>	Finn y Jake	Compresión
	<i>Set out to find a new home.</i>	Buscan su nueva casa	Compresión
	<i>It’s gonna be tough</i>	Empieza fatal	Modulación
	<i>For a kid and a dog on their own.</i>	Allí dentro vive un carcamal.	Creación discursiva
	<i>Here’s a little house,</i>	Un mini hogar.	Compresión
	<i>Finn’s stickin’ his foot in.</i>	Finn mete la pata dentro.	Variación
	<i>Well, that’s a bad idea dude</i>	El pajarito se lo toma fatal,	Creación discursiva



	<i>Cause now that bird thinks you're a jerk, Finn!</i>	Les echa y les llama cerdos.	Creación discursiva
	<i>And now they're chillin' on the side of a hill!</i>	Tumbados viendo nubes pasar	Creación discursiva
	<i>And thinkin' livin' in a cloud'd be totally thrillin'</i>	Vivir en una nube sí que debe molar	Modulación
	<i>Unless they find something inside</i>	A no ser que haya alguien dentro	Particularización
	<i>Like a mean cloud man and his beautiful cloud bride.</i>	Señor nube cabreado con su piba durmiendo.	Variación
	<i>A beehive, oh no!</i>	¡Un panal, ahí no!	Ampliación
	<i>Don't put your foot in there, guy!</i>	No metas el pie, por favor	Variación
	<i>Y'all tried that before,</i>	Ya lo probaste antes,	Compresión
	<i>And you know it didn't turn out right!</i>	Y la cosa no pudo salir peor.	Modulación
	<i>Big shell, go inside.</i>	Gran concha, pasan dentro.	Traducción literal
	<i>Look around, it seems alright.</i>	Buena pinta, ningún movimiento.	Creación discursiva
	<i>Frog jumps out, and barfs a tiger!</i>	Sale una rana y vomita un tigraso	Variación
	<i>Throwin' down potions for food and fire!</i>	Y se pone a hacer magia con fruta y chispazos	Generalización + Particularización
	<i>You know you should have stayed</i>	Debisteis haberos quedado	Compresión
	<i>And fought that sexy vampire lady.</i>	Y luchar contra la sexy vampira	Traducción literal
	<i>But Jake was feeling terrified,</i>	Pero Jake estaba asustado,	Traducción literal
	<i>He was super scared of her vampire bite.</i>	Asustado de muerte por si le mordía.	Modulación
	<i>Which is understandable</i>	Y es comprensible,	Traducción literal
	<i>'Cause vampires are really powerful.</i>	Ya que los vampiros son terribles.	Creación discursiva
	<i>They're unreasonable</i>	No son gente racional,	Ampliación
	<i>And burnt out on dealing with mortals.</i>	Y no tienen paciencia como un mortal.	Modulación
	<i>Oh Marceline,</i>	¡Oh Marceline!	Traducción palabra por palabra
	<i>Why are you so mean?</i>	¿Por qué eres así?	Generalización
Marc.	<i>I'm not mean,</i>	No me juzguéis,	Creación discursiva
	<i>I'm a thousand years old</i>	Tengo mil años	Equivalente acuñado
	<i>And I just lost track of my moral code.</i>	Y mi código moral se ha quedado anticuado.	Modulación
Narr.	<i>Oh Marceline,</i>	¡Oh Marceline!	Traducción palabra por palabra

	<i>Can't you see these guys are in pain?</i>	¿No ves como sufren Jake y Finn?	Particularización
Marc.	<i>No I can't,</i>	No puedo	Traducción literal
	<i>I'm invested in this very cute video game.</i>	Estoy enganchada a este videojuego.	Reducción
Narr.	<i>So there go our boys,</i>	Y allí van los dos,	Compresión
	<i>Walkin' on the icy ground.</i>	Dos amigos sobre suelo helado	Particularización
	<i>Headin' towards their destiny,</i>	Buscando un hogar	Creación discursiva
	<i>I'm sure they'll figure something out.</i>	Cuatro muros y un tejado.	Creación discursiva

Tabla 2. Canción *Finn y Jake buscan casa*.

La canción *Finn y Jake buscan casa*, en inglés *House Hunting Song*, aparece en el doceavo capítulo de la primera temporada. La canta un narrador externo principalmente, aunque Marceline interviene un poco al final, creando una especie de diálogo cantado con dicho narrador, como se puede observar en la tabla.

Cabe destacar que esta canción está muy sujeta a la imagen en pantalla, puesto que gran parte de la letra relata lo que estamos viendo, por lo que tiene una dificultad añadida de traducción. Un ejemplo serían los versos “*Here's a Little house/Finn's stickin' his foot in/Well, that's a bad idea dude/'Cause now that bird thinks you're a jerk, Finn!*”, durante los cuales se ve perfectamente a Finn metiendo el pie en una casita en un árbol, y a un pájaro saliendo enfadado y gritándoles. En la traducción, por su parte, han sabido mantener esa idea de reflejar lo que aparece en pantalla, como en la mayoría de los casos en los que esto ocurre, ya sea más o menos fiel a lo que dice la letra original. De esta forma, este fragmento en español ha quedado como “*Un mini hogar/Finn mete la pata dentro/El pajarito se lo toma fatal/Les echa y les llama cerdos*”.

En cuanto al uso de técnicas de traducción, en esta canción destaca la creación discursiva, puesto que en muchos casos se han traducido versos de forma que no tiene mucho que ver el original y su equivalente, aunque este último sí que tenga sentido en el contexto de la canción. Algunos ejemplos son “*For a kid and a dog on their own*”, traducido por “*Allí dentro vive un carcamal*”, en el que se ha dado prioridad a lo que se ve en la imagen, algo que, como comentábamos antes, es frecuente en esta canción; o también “*Cause vampires are really powerful*”, que se ha traducido “*Ya que los*

vampiros son terribles”, y que funciona a pesar de que “powerful” y “terribles” no son equivalentes.

Otra de las técnicas más utilizadas, como podemos observar en la tabla, es la de la modulación. Un ejemplo de ésta sería “*And I just lost track of my moral code*”, traducida como “*Y mi código moral se ha quedado oxidado*”, de forma que en la primera es Marcelline la que ya no se preocupa por su código moral, mientras que en la segunda simplemente no se culpa a nadie y se habla de que su código moral está anticuado sin más.

También podemos observar un uso frecuente de la compresión, por ejemplo en “*So Finn and Jake*”, donde se elimina “so”, que no tiene carga de significado real, quedando solo “*Finn y Jake*”; de la traducción literal, como en “*And fought that sexy vampire lady*”, traducida como “*Y luchar contra la sexy vampira*”; de la variación, especialmente para hacer más informal el texto traducido, como en “*Frog jumps out and barfs a tiger!*”, que se ha traducido por “*Sale una rana y vomita un tigrazo*”; y de la particularización, por ejemplo en “*Can’t you see these guys are in pain?*”, donde se especifica quiénes son esos chicos, de forma que el verso queda como “*¿No ves cómo sufren Finn y Jake?*”.

Por último, en cuanto al número de sílabas de los versos, destaca con mucha diferencia la alteración por exceso (“*Why are you so mean?*”/ “*¿Por qué eres así?*”), mientras que el mimetismo (“*No, I can’t*”/“*No puedo*”) y la alteración por defecto (“*Headin’ towards their destiny*”/“*Buscando un hogar*”) se producen con mucha menos frecuencia.

### 7.1.3. Canción de la casa (Home song)

Inglés	Español	Técnica aplicada
<i>Home isn’t a place,</i>	Tu casa no es un lugar,	Modulación
<i>Let me give you a clue</i>	Escúchame si puedes.	Creación discursiva
<i>Home is anywhere</i>	Tu casa es cualquier sitio	Modulación
<i>That people care about you</i>	Donde te quieran como eres.	Creación discursiva
<i>But home is where your heart is, Finn</i>	El hogar está en tu corazón, Finn	Modulación
<i>And where is your heart, Finn?</i>	¿Y dónde está tu corazón, Finn?	Traducción literal
<i>Well, it’s right there inside you.</i>	Pues está en tu interior	Compresión

<i>While I'm sitting right here beside you</i>	Y yo a tu lado siempre estoy,	Creación discursiva
<i>With your lucky stars to guide you from above</i>	Con las estrellas de la suerte que te guían.	Reducción

Tabla 3. Canción *Canción de la casa*.

La *Canción de la casa* o *Home song* se canta muy poco después que Finn y Jake buscan casa, en el mismo capítulo que esta última. La canta Jake para animar a Finn por no haber encontrado un nuevo hogar y es una canción muy corta aunque con algunos puntos interesantes.

Resulta interesante en esta canción el uso indistinto de los términos “*casa*” y “*hogar*” como equivalentes para “*home*”. Por ejemplo, en el primer verso se produce una modulación, y se pasa de “*Home isn't a place*” a “*Tu casa no es un lugar*”, de forma que Jake ya no habla de los hogares en general, sino de la casa de Finn. Sin embargo, en otro verso, “*But home is where you heart is, Finn*”, “*home*” pasa a ser “*hogar*”, “*El hogar está en tu corazón, Finn*”, y se vuelve a aplicar la modulación de forma que en el primero se habla de que ese hogar está donde esté su corazón, mientras que en el segundo se repite lo mismo pero desde un punto de vista distinto: el hogar está en su corazón, por lo que está donde éste esté.

Por otro lado, también se utiliza bastante en esta canción la técnica de creación discursiva. Algunos ejemplos son “*Let me give you a clue*”, que se ha traducido como “*Escúchame si puedes*”, frase que funciona perfectamente en este contexto de dar un consejo, a pesar de no ser equivalente a la original; o “*That people care about you*”, que se ha traducido como “*Donde te quieran como eres*”, de forma que, aunque “*care about you*” y “*te quieran como eres*” no son equivalentes, sí que expresan ideas similares que funcionan en la canción de la misma forma.

Por último, respecto a la métrica de la canción, la alteración por exceso es la norma (por ejemplo, “*Home is anywhere*”/“*Tu casa es cualquier sitio*”), puesto que no hay ningún caso ni de alteración por defecto ni de mimetismo.

#### 7.1.4. Un héroe llamado Finn (*The hero boy named Finn*)

	<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
Finn	<i>Is this really my life?</i>	¿Esta es mi vida?	Compresión
	<i>Is this how my story ends?</i>	¿Es así como termina?	Compresión
	<i>Bein' in this body</i>	Dentro de este cuerpo,	Modulación

	<i>Seems like a battle that I cannot win.</i>	Hay una batalla que no puedo ganar.	Modulación
	<i>Maybe I should lay my head down slow</i>	Mejor será rendirme y descansar,	Creación discursiva
	<i>And sleep until it's all over.</i>	Y dormir hasta el final.	Generalización
	<i>Is this the end</i>	Así es el fin,	Modulación
	<i>Of the hero boy named Finn?</i>	De un héroe llamado Finn.	Modulación
	<i>Heck, no! Darn it, no!</i>	¡Que no, jolín que no!	Adaptación
	<i>This isn't how I go!</i>	No acabaré así.	Creación discursiva
	<i>I'm gonna kill it!</i>	¡Yo me la cargo!	Variación
	<i>I'm gonna kick life's butt</i>	Zumbo a la vida,	Variación
	<i>And win it.</i>	Y le gano.	Traducción literal
	<i>To win it,</i>	Para ganar,	Traducción literal
	<i>I'm gonna take life's name</i>	Cogeré a la vida,	Reducción
	<i>And spit on it and kick it!</i>	Escupiré, la pisaré	Creación discursiva
	<i>Life can just go eat it</i>	A la porra la vida.	Adaptación
	<i>Cause this is a man's game!</i>	Machote seré.	Adaptación
	<i>Get up, Gork!</i>	¡Levántate, Gork!	Traducción palabra por palabra
Gork	<i>Huh? Why?</i>	¿Ah? ¿Por qué?	Traducción literal
Finn	<i>I'm not gonna let you lie here</i>	No te dejaré aquí,	Compresión
	<i>And waste away.</i>	Para morir.	Generalización
	<i>You better get up, Gork, or I'll kick you up</i>	Levántate Gork o te zurraré,	Adaptación
	<i>Today's the day!</i>	Hoy hay que vencer.	Creación discursiva
Gork	<i>Whoa. Okay, man, just be cool.</i>	Oh, vale tío, relájate.	Adaptación
Finn	<i>And I'm not gonna be cool!</i>	No me voy a relajar	Adaptación
	<i>Cause I'm pipin' hot!</i>	Os vais a cagar.	Adaptación
	<i>Get up, Trudy! Get up, Kim!</i>	Vamos Trudy, vamos Kim.	Traducción uno por uno
	<i>I'm not gonna let you rot!</i>	No dejaré que os pudráis.	Traducción literal
Jake	<i>Hey, Finn.</i>	Eh, Finn.	Traducción palabra por palabra
Finn	<i>Ja-a-a-ke, stop tellin' me to enjoy</i>	Ja-a-a-ke no me digas que está bien	Creación discursiva
	<i>Being a foot</i>	Ser un pie	Traducción uno por uno
	<i>And get out of that trash!</i>	Y sal de la basura.	Transposición
Jake	<i>I can't take you seriously when you're singing, man.</i>	No puedo tomarte en serio cuando cantas, tío.	Traducción literal
Finn	<i>Get up!</i>	Arriba,	Adaptación
	<i>All of you make me sick!</i>	Todos me dais arcadas,	Adaptación
	<i>I'll fix you with my kicks!</i>	Os curaré a patadas.	Traducción literal

	<i>Gonna reconstruct y'all's self-worth</i>	Perdisteis vuestro orgullo,	Modulación
	<i>Brick by emotional brick.</i>	Y ahora yo lo reconstruyo.	Creación discursiva

Tabla 4. Canción *Un héroe llamado Finn*.

*Un héroe llamado Finn*, titulada *A hero boy named Finn* en inglés, es una canción que aparece en el capítulo dieciocho de la primera temporada. Aunque comienza cantándola Finn solo, hacia el final de la canción intervienen con frases cortas otros personajes.

En general, el tono de la canción es bastante coloquial, puesto que Finn está cantando una reflexión sobre lo que le está pasando, que a su vez es algo absurdo: le han convertido en un pie. Se hace referencia a este hecho durante la canción en numerosas ocasiones de forma indirecta, con el uso del verbo “*kick*” (literalmente, “*patear*”). Esta referencia a veces se mantiene, como en “*And spit on it and kick it!*”, verso en el cual, a pesar de que “*kick*” se ha traducido mediante creación discursiva por un verbo que no es el equivalente acuñado anteriormente mencionado, sí que se ha mantenido el juego de palabras con el pie, de forma que queda “*Escupiré, la pisaré*”. Otras veces, sin embargo, se pierde: “*I’m gonna kick life’s butt*”, literalmente “*Le pegaré una patada en el culo a la vida*”, pasa a ser “*Zumbo a la vida*”, donde el verbo zumbear no hace pensar necesariamente en un pie.

En cuanto a las técnicas de traducción más utilizadas, destaca la adaptación en este caso. Esto se debe principalmente a ese tono coloquial que mencionábamos antes, que obliga a buscar equivalentes de expresiones coloquiales similares en español a los que aparecen en inglés. Algunos ejemplos son “*Heck, no! Darn it, no!*”, que se ha traducido como “*¡Que no, jolín que no!*”; “*Life can just go eat it*”, que ha pasado a ser “*A la porra la vida*”; o “*Cause this is a man’s game!*”, cuya traducción ha sido “*Machote seré*”.

También podemos encontrar numerosos ejemplos de creación discursiva, como “*Today’s the day*”, que se ha traducido como “*Hoy hay que vencer*”, o “*Jake, stop telling me to enjoy*”, que ha pasado a ser “*Jake, no me digas que está bien*”. Otras técnicas que se han utilizado a menudo son la compresión (“*I’m not gonna let you lie here*”/ “*No te dejaré aquí*”), la modulación (“*Seems like a battle that I cannot win*”/

“Hay una batalla que no puedo ganar”) o la traducción literal (“*I’m not gonna let you rot*”/“No dejaré que os pudráis”).

Para terminar, en cuanto a la métrica de la canción, una vez más destaca la alteración por exceso (“*And get out of that trash*”/ “*Y sal de la basura*”), aunque en esta ocasión hay algo más de mimetismo (“*Cause I’m pipin’ hot*”/ “*Os vais a cagar*”) y unos pocos casos de alteración por defecto (“*Cause this is a man’s game*”/ “*Machote seré*”).

## 7.2. Segunda temporada

Durante la segunda temporada, las canciones son más frecuentes en la serie y se integran más en la trama de la misma. Sin embargo, en cuanto a su duración, ésta es similar a las canciones de la primera temporada. Por lo que respecta a las técnicas utilizadas, como veremos a continuación en el análisis, en general se repiten las mismas que en las canciones que ya hemos analizado.

### 7.2.1. El papi de Marceline (Fry song)

<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica Aplicada</b>
<i>Daddy, why did you eat my fries?</i>	Papi, ¿por qué tuviste que	Amplificación
<i>I bought them, and they were mine.</i>	Comerte mis patatas?	Omisión
<i>But you ate them,</i>	No fue justo,	Creación discursiva
<i>Yeah, you ate my fries...</i>	Me hiciste llorar.	Omisión
<i>And I cried,</i>	Y pensé	Modulación
<i>But you didn’t see me cry.</i>	Que te daba igual.	Creación discursiva
<i>Daddy,</i>	Papi,	Equivalente acuñado
<i>Do you even love me?</i>	¿De verdad me quieres?	Modulación
<i>Well, I wish you’d show it,</i>	Nunca me lo has dicho	Modulación
<i>‘Cause I wouldn’t know it.</i>	Y sería tan bonito.	Creación discursiva
<i>What kind of dad eats his daughter’s fries,</i>	¿Qué clase de padre	Reducción
<i>And doesn’t even look her in the eyes?</i>	Es tan deleznable?	Creación discursiva
<i>Daddy, there were tears there.</i>	Tú me defraudaste	Creación discursiva
<i>If you saw them would you even care?</i>	Y jamás te disculpaste.	Creación discursiva

Tabla 6. Canción *El papi de Marceline*.

La canción *El papi de Marceline*, en inglés *Fry song*, la canta Marceline en el primer capítulo de la segunda temporada, y se convierte en una canción recurrente a lo largo de la serie, con numerosos guiños hacia ella e incluso interpretada por otros personajes más adelante.

En esta canción vemos un par de casos en los que se han omitido versos en favor de alargar otros de una forma u otra. El primero es el principio de la canción, en el que se omite el verso “*I bought them, and they were mine*”, y en lugar de éste se alarga lo que sería el equivalente al primer verso, “*Daddy, why did you eat my fries?*”, de forma que los dos primeros versos en español son “*Papi, ¿por qué tuviste que / comerte mis patatas?*”, aplicando la técnica de la amplificación. El segundo caso es algo más complicado, porque se omite un verso (“*Yeah, you ate my fries*”) cambiándolo por el siguiente (“*And I cried*”), de forma que se propone como equivalente al primero “*Me hiciste llorar*”, que realmente sería una traducción con modulación del segundo, y el segundo introduce mediante creación discursiva lo que se va a decir en el que va a continuación (“*Y pensé / Que te daba igual*”).

En cuanto a las técnicas más utilizadas, destaca la ya mencionada creación discursiva, en versos como “*But you ate them*” / “*No fue justo*” o “*‘Cause I wouldn’t know it*” / “*Y sería tan bonito*”, en los que el original no tiene nada que ver con su traducción, pero aun así ésta encaja en el contexto de la canción. La siguiente técnica más utilizada, además de la omisión, que ya hemos comentado anteriormente, es la modulación, en versos como “*Do you even love me?*”, traducido por “*¿De verdad me quieres?*”, de forma que la pregunta implica lo mismo, que Marceline duda del amor de su padre, pero la traducción lo dice de una forma más directa incluso que la frase original.

Respecto a la métrica de la canción, y para concluir su análisis, de nuevo destaca el mimetismo, como en “*Daddy, why did you eat my fries?*” / “*Papi, ¿por qué tuviste que*”, mientras que las alteraciones por exceso (“*Well, I wish you’d show it*” / “*Nunca me lo has dicho*”) y por defecto (“*If you saw them would you even care?*” / “*Y jamás te disculpaste*”) aparecen casi el mismo número de veces, siendo la última la que más se da, aunque por un solo verso de diferencia.



### 7.2.2. Canción de la decoración (*The decorating song*)

	<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<b>Jake</b>	<i>Ketchup! Mustard!</i>	¡Ketchup! ¡Mostaza!	Traducción palabra por palabra
	<i>¡Red and yellow!</i>	¡Rojo y calabaza!	Creación discursiva
	<i>Lady's parent's,</i>	¡Padres de lady!	Traducción literal
	<i>I say hello!</i>	Hola, ¿qué pasa?	Ampliación
	<i>I'm the fellow for your daughter</i>	Su hija es una monada	Creación discursiva
	<i>Please forget the wartime slaughter!</i>	Lo de la guerra es agua pasada	Variación (tono)
	<i>Home improvement, decorations.</i>	Muchos colores y decoración	Creación discursiva
	<i>Help me impress her relations.</i>	Para causar buena impresión	Creación discursiva
<b>Finn</b>	<i>Sugar bears, and rainbow jelly.</i>	Gominolas de colores	Generalización
<b>Jake</b>	<i>Spread those colors on my belly!</i>	Estos colores son de alucine	Creación discursiva
<b>Finn</b>	<i>On the floor and up the log.</i>	Color en la casa, también en BMO	Creación discursiva
<b>Jake</b>	<i>Please don't notice I'm a dog!</i>	No te fijas mucho porque soy un perro.	Variación (tono)

Tabla 7. Canción *Canción de la decoración*.

*Canción de la decoración*, cuyo título original es *The decorating song*, es una canción que interpretan Jake y Finn en el capítulo de la segunda temporada en el que Jake conoce a sus suegros, los padres de Lady Arcoiris, mientras decoran su casa con muchos colores para gustarles más.

Esta canción tiene numerosas referencias muy visuales, puesto que hablan de lo que están haciendo en el momento. Un ejemplo es el verso “*Spread those colors on my belly!*”, que canta Jake mientras se extiende pintura en la barriga, algo que en parte se pierde en la traducción mediante creación discursiva (“*Estos colores son de alucine*”) porque ya no se hace referencia a su barriga. Otro ejemplo sería el verso siguiente, “*On the floor and up the log*”, en cuya traducción (“*Color en la casa, también en BMO*”), también realizada mediante creación discursiva, se pierden los lugares a los que se hace referencia, pero se sustituyen por otros que también encajan porque aparecen coloreados cuando se canta dicho verso.

La técnica de traducción que más se repite, con diferencia, en esta canción, vuelve a ser la creación discursiva. Además de los dos ejemplos que ya hemos

comentado, podemos ver otros como “*I’m the fellow for your daughter*” / “*Su hija es una monada*” o “*Home improvement, decorations*” / “*Muchos colores y decoración*”. También podemos observar algunos casos de variación, concretamente respecto al tono. Un ejemplo de esto último es “*Please don’t notice I’m a dog!*”, que pasa a ser “*No te fijas mucho porque soy un perro*”, una frase en un tono más coloquial y directo pero que pretende expresar el mismo mensaje. Asimismo, aparecen ejemplos de traducción literal (“*Lady’s parents*” / “*Padres de Lady*”), ampliación (“*I say hello!*” / “*Hola, ¿qué pasa?*”) o generalización (“*Sugar bears and rainbow jelly*”/ “*Gominolas de colores*”).

Por último, en cuanto a la métrica, prácticamente todos los versos presentan alteración por exceso (“*Ketchup! Mustard!*” / “*¡Ketchup! ¡Mostaza!*”) excepto uno de ellos, “*Sugar bears and rainbow jelly*”/ “*Gominolas de colores*”, que presenta mimetismo. No hay casos de alteración por defecto.

### 7.2.3. *Susana Fuerte (Susan Strong)*

<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<i>Susan Strong,</i>	Susana Fuerte,	Equivalente acuñado
<i>This is where you belong.</i>	No te asustes de lo verde	Creación discursiva
<i>Hangin’ with me</i>	Quédate aquí	Creación discursiva
<i>On a fallen tree.</i>	Con Jake y Finn.	Creación discursiva
<i>Don’t you think you deserve this?</i>	¿No crees que mereces	Compresión
<i>To live up here on the surface?</i>	Vivir como hace la gente?	Generalización
<i>I think you do,</i>	En el exterior,	Creación discursiva
<i>And I think all your friends do, too!</i>	Con todos los tuyos en paz y amor.	Creación discursiva
<i>How long have you lived in the darkness?</i>	¿Cuánto tiempo llevas a oscuras?	Modulación
<i>I just want to show you the light!</i>	Yo quiero sacarte de dudas.	Descripción
<i>Because you’re human, just like me, Susan,</i>	Porque eres humana, como yo, Susana.	Traducción literal
<i>And I want you in my life.</i>	Y te quiero ver aquí.	Modulación
<i>Susan Strong,</i>	Susana Fuerte,	Equivalente acuñado
<i>You turn my heart on.</i>	Me encanta verte.	Descripción

Tabla 8. Canción *Susana Fuerte*.

La canción *Susana Fuerte*, en inglés *Susan Strong*, se la canta Finn al personaje que le da nombre tanto a la canción como al capítulo en el que ésta aparece, el decimoctavo de la segunda temporada. Susana Fuerte es una mujer que parece humana,

que los dos protagonistas encuentran junto a un gran grupo de “humanos” encerrados en una cueva, de ahí la letra de la canción.

De nuevo se trata de una canción en la que predomina la creación discursiva. Algunos ejemplos de versos traducidos mediante esta técnica son “*This is where you belong*” / “*No te asustes de lo verde*”, “*On a fallen tree*” / “*Con Jake y Finn*” o “*I think you do*” / “*En el exterior*”. Sin embargo, todas estas traducciones que son más libres encajan bastante bien en la letra traducida, y la información general que se pierde realmente no es muy relevante ni para la canción ni para la trama de la serie.

Otras técnicas de traducción que aparecen en la canción son la descripción, para dos metáforas que aparecen en el original, que en la traducción quedan explicitadas (“*I just want to show you the light*” / “*Yo quiero sacarte de dudas*” y “*You turn my heart on*” / “*Me encanta verte*”); la modulación, como por ejemplo en “*How long have you been in the darkness?*” / “*¿Cuánto tiempo llevas a oscuras?*”; o la traducción literal, como en el verso “*Because you’re human, just like me, Susana*”, que se ha traducido como “*Porque eres humana, como yo, Susana*”.

Para terminar, de nuevo destaca en la métrica la alteración por exceso (“*Hangin’ with me*” / “*En el exterior*”), aunque en este caso sí aparecen un par de ejemplos de mimetismo (“*And I want you in my life*” / “*Y te quiero ver aquí*”) y de alteración por defecto (“*On a fallen tree*” / “*Con Jake y Finn*”).

#### 7.2.4. Osos fiesteros (*Stuff song*)

	Inglés	Español	Técnica aplicada
<b>Finn</b>	<i>My hot dog’s dead</i>	Mi tortilla ha palmao	Variación
	<i>My pizza’s dead</i>	Mi pizza ha palmao	Variación
	<i>My cupcake is dead.</i>	Mi pastel ha palmao	Variación
<b>Jake</b>	<i>My doughnut’s dead.</i>	Mi salchicha ha palmao	Variación
	<i>My burger’s dead.</i>	Mi hamburguesa ha palmao	Variación
	<i>My milkshake is dead.</i>	Mi batido ha palmao	Variación
<b>Finn</b>	<i>All of our favorite foods are totally dead.</i>	Mis comidas preferidas, todas fallecidas.	Compresión
	<i>They cannot procreate in little food beds.</i>	No pueden procrear, en pequeñas camitas.	Reducción
	<i>We’ll eat them up</i>	Las comeré.	Traducción literal
	<i>And turn them into stuff.</i>	Y en caca las transformaré.	Particularización

<b>Jake</b>	<i>And we'll cry over their graves,</i>	Lloraremos en sus tumbas.	Traducción literal
	<i>But you can't cry enough...</i>	Como no lloramos nunca.	Creación discursiva
<b>Finn</b>	<i>When you miss someone you love,</i>	Cuando añoras tu comida,	Particularización
	<i>You can't cry enough.</i>	Es triste la vida.	Creación discursiva

Tabla 9. Canción *Osos fiesteros*.

*Osos fiesteros*, titulada en inglés *Stuff Song*, aparece en el capítulo veintiuno de la segunda temporada y de nuevo se trata de un dúo de Finn y Jake. El propósito de ésta es conseguir que unos osos que están de fiesta dentro del estómago de un monstruo se depriman y se vayan de allí, porque el monstruo va a comerse algo que los va a matar.

En esta canción, al contrario que en la mayoría, la técnica que predomina es la variación. Si bien en algunos de los versos en los que la hemos señalado, al principio de la canción, también se aplica la creación discursiva porque se cambian los alimentos que se mencionan, creemos que resulta más interesante comentar el hecho de que en general el tono de la canción se ha hecho más coloquial en la traducción. Esto es muy obvio en la traducción recurrente de “*is dead*” por “*ha palmao*” en los primeros seis versos de la canción.

Otras técnicas que se han utilizado en la canción son, en primer lugar, la traducción literal (“*And we'll cry over their graves*” / “*Lloraremos en sus tumbas*”); en segundo lugar, la particularización, como en “*And turn them into stuff*”, donde se especifica que ese “*stuff*” es “*caca*”, de forma que el verso queda como “*Y en caca las transformaré*”; o, como ya comentábamos al principio, la creación discursiva (“*You can't cry enough*” / “*Es triste la vida*”).

Por último, en esta canción encontramos otro caso en el que no aparece ningún verso con alteración por defecto, mientras que la gran mayoría se han traducido mediante alteración por exceso (“*They cannot procreate in little food beds*” / “*No pueden procrear, en pequeñas camitas*”), y sólo hay un verso que presente mimetismo (“*We'll eat them up*” / “*Las comeré*”).

### 7.3. Tercera temporada

La tercera temporada es, entre las tres que hemos analizado, la que más canciones contiene con diferencia. Además, estas canciones son más largas y, en general, su contenido está más relacionado con la serie. Sin embargo, y como veremos a continuación, se utilizan técnicas muy similares a las de las temporadas anteriores.

#### 7.3.1. Una isla muy chachi (*On a tropical island*)

<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<i>As a tropical island,</i>	Una isla muy chachi,	Creación discursiva
<i>As a tropical island,</i>	Una isla muy chachi,	Creación discursiva
<i>As a tropical island,</i>	Una isla muy chachi,	Creación discursiva
<i>As a tropical island.</i>	Una isla muy chachi.	Creación discursiva
<i>On a tropical island,</i>	En la isla muy chachi,	Creación discursiva
<i>Underneath the molten lava moon.</i>	Bajo una luna que es guachi,	Generalización
<i>Hangin' with the hula dancers,</i>	Bailando con las chatis,	Variación
<i>Askin' questions cause' they got all the answers.</i>	Que no me dejan ni un poco tranqui.	Creación discursiva
<i>Puttin' on a lotion!</i>	Yo me pongo la crema,	Modulación
<i>Sittin' by the ocean!</i>	Sentado en la arena,	Particularización
<i>Rubbin' it on my body!</i>	Por mi cuerpo serrano,	Variación
<i>Rubbin' it on my body!</i>	El cuerpo del verano.	Creación discursiva
<i>Get me out of this cave,</i>	Sácame de este agujero	Generalización
<i>'Cause it's nothing but a gladiator grave.</i>	Porque odio los esqueletos.	Creación discursiva
<i>And if I stick to the plan,</i>	Y si sigo tu plan	Traducción literal
<i>I think I'll turn into a lava man.</i>	Yo me convierto en lavaman.	Reducción
<i>I think I'll turn into a lava man!</i>	¡Yo me convierto en lavaman!	Reducción

Tabla 11. Canción *Una isla muy chachi*.

La canción *Una isla muy chachi*, titulada *On a tropical island* en inglés, aparece en el segundo capítulo de la tercera temporada de la serie. Está interpretada por Jake, y dividida en varios fragmentos a lo largo del capítulo, señalados en la tabla por rayas dobles, aunque se consideran una sola canción porque se sobreentiende que los está cantando seguidos aunque podamos ver otras escenas entre ellos.

Podemos observar claramente que cada fragmento de la canción tiene un estilo particular y que, mientras el primero (los cuatro primeros versos) está traducido

completamente por creación discursiva (*“As a tropical island”* / *“Una isla muy chachi”*), la técnica predominante en esta canción, el resto tienen más variedad en cuanto a técnicas aplicadas, de forma que se utilizan varias de ellas, pero ninguna otra destaca como lo hace la creación discursiva.

De esta forma, podemos observar un par de casos de generalización, como *“Underneath the molten lava moon”*, que se ha traducido por *“Bajo una luna que es guachi”*, manteniendo el hecho de que la luna es especial, pero sin especificar por qué; de variación, debido a que se ha producido un cambio de tono hacia uno más coloquial, como en *“Rubbin’ it on my body!”* / *“Por mi cuerpo serrano”*; y de reducción, repetida en los dos últimos versos de la canción, *“I think I’ll turn into a lavaman!”* / *“¡Yo me convierto en lavaman!”*, donde se elimina el *“I think”*. El resto de técnicas aparecen una única vez.

En cuanto a la métrica de la canción, predomina el mimetismo (*“Rubbin’ it on my body!”* / *“El cuerpo del verano”*), mientras que la alteración por exceso (*“Puttin’ on a lotion”* / *“Yo me pongo la crema”*) y la alteración por defecto (*“And if I stick to the plan”* / *“Y si sigo tu plan”*) aparecen en menor medida.

### 7.3.2. Soy tu problema (*I’m just your problem*)

	<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<b>Marc.</b>	<i>La da da da</i>	La da da da	Traducción palabra por palabra
	<i>I’m gonna bury you in the ground</i>	Te voy a enterrar	Compresión
	<i>La da da da</i>	La da da da	Traducción palabra por palabra
	<i>I’ll bury you with my sound</i>	Con mi balada infernal	Compresión + Particularización
	<i>And I’m gonna drink the red</i>	Si te cojo, te chupo y muerdo	Creación discursiva
	<i>From your pretty pink face</i>	Me quedo el rojo de tu piel	Creación discursiva
	-	Te voy a...	Ampliación
<b>Chicle</b>	<i>Marceline! That’s very disagreeable!</i>	Marceline, es muy desagradable	Traducción literal
<b>Marc.</b>	<i>Do not you like that?</i>	Oh, ¿no te mola?	Variación
	<i>Or maybe I’m the one you do not like!</i>	¿O no te molo yo?	Variación
	<i>Sorry I don’t treat you like a goddess,</i>	Perdona que no adore a la realeza,	Creación discursiva

<i>Is that what you want me to do?</i>	¿Es eso lo que quieres de mí?	Traducción literal
<i>Sorry I don't treat you like you're perfect,</i>	A ti se te ha subido a la cabeza,	Creación discursiva
<i>Like all your little loyal subjects do.</i>	Pero yo paso totalmente de ti.	Creación discursiva
<i>Sorry I'm not made of sugar,</i>	Perdón por no estar hecha de azúcar,	Traducción literal
<i>And I'm not sweet enough for you.</i>	Y no ser igual de dulce que tú.	Creación discursiva
<i>Is that why you always avoid me?</i>	¿Es por eso que no me soportas?	Creación discursiva
<i>I must be such an inconvenience to you</i>	¿Es por eso que me has puesto una cruz?	Creación discursiva
<i>Well, I'm just your problem</i>	Soy tu problema,	Compresión
<i>I'm just your problem.</i>	Soy tu problema,	Compresión
<i>It's like I'm not even a person, am I?</i>	Es como si no fuese persona y solo	Compresión
<i>I'm just your problem.</i>	Soy tu problema.	Compresión
<i>Well, I shouldn't have to justify what I do.</i>	No debería darte una explicación	Traducción literal
<i>I shouldn't have to prove anything to you.</i>	Y sin embargo te abro mi corazón	Creación discursiva
<i>Sorry that I exist,</i>	Perdón por existir,	Traducción literal
<i>I forget what landed me on your blacklist.</i>	No sé por qué me tienes manía a mí.	Adaptación
<i>But I shouldn't have to be the one that makes up with you</i>	Pero yo no debería ser quien se acerque a ti.	Traducción literal
<i>So, why do I want to?</i>	¿Qué es lo que quiero?	Creación discursiva
<i>Why do I want to?</i>	¿Qué es lo que quiero?	Creación discursiva
<i>To... bury you in the ground...</i>	Verte chupando malvas	Creación discursiva
<i>And drink the blood from your... UGH!</i>	Y chupar la sangre de... ¡Agh!	Modulación

Tabla 13. Canción *Soy tu problema*.

*Soy tu problema*, en inglés *I'm just your problem*, es una de las canciones que aparecen en el décimo capítulo de la tercera temporada. La canta Marcelline, aunque hay una intervención de la Princesa Chicle que provoca que la canción cambie el tono hacia uno más agresivo en comparación con el del principio.

La canción tiene varias referencias tanto a la naturaleza vampírica y oscura de Marcelline, como por ejemplo “*I'm gonna drink the red / From your pretty pink face*”, versos que, aunque se han traducido mediante creación discursiva, mantienen esas

referencias en español (“*Si te cojo, te chupo y muerdo / Me quedo el rojo de tu piel*”). Además, el tono agresivo que adquiere la canción a partir de la intervención de la Princesa Chicle, que ya comentábamos al principio, también se ha sabido mantener, de forma que encontramos versos como “*Sorry I don’t treat you like a goddess / Is that what you want me to do?*”, que se han traducido mediante creación discursiva y traducción literal respectivamente, que mantienen el tono acusatorio en español (“*Perdona que no adore a la realeza / ¿Es eso lo que quieres de mí?*”). Por otro lado, nos encontramos con cierta repetición de estructuras (“*Sorry...*”) en esas acusaciones que no siempre se ha mantenido como en el ejemplo anterior; éste es el caso de “*Sorry I don’t treat you like you’re perfect*”, que ha perdido ese “*Perdón*” del principio y en español ha quedado como “*A ti se te ha subido a la cabeza*”, rompiendo con ese el esquema original.

Respecto a las técnicas más utilizadas, de nuevo nos encontramos ante una canción donde destaca la creación discursiva (“*Is that why you always avoid me?*” / “*¿Es por eso que no me soportas?*”), seguida por la compresión (“*It’s like I’m not even a person, am I?*” / “*Es como si no fuese persona y solo*”) y la traducción literal (“*Sorry I’m not made of sugar*” / “*Perdón por no estar hecha de azúcar*”). Otras técnicas que aparecen son, por ejemplo, la particularización (“*I’ll bury you with my sound*” / “*Con mi balada infernal*”) o la variación (“*Do not you like that?*” / “*Oh, ¿no te mola?*”).

Por último, en cuanto a la métrica, podemos encontrar principalmente versos traducidos mediante alteración por exceso (“*I forget what landed me on your blacklist*” / “*No sé por qué me tienes manía a mí*”), aunque el número de versos traducidos por mimetismo (“*Sorry that I exist*” / “*Perdón por existir*”) se acerca mucho. Por su parte, hay muchos menos traducidos mediante alteración por exceso (“*I’m gonna bury you in the ground*” / “*Te voy a enterrar*”).

### 7.3.3. *¿Qué soy para ti? (My best friends in the world)*

<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<i>Everyone... Bubblegum... I’m so dumb...</i>	Escuchad... Princesa, soy idiota...	Traducción literal
<i>I should have just told you</i>	He de confesar que	Modulación
<i>What I lost... was a piece of your hair!</i>	Lo que perdí fue un mechón de tu pelo.	Traducción literal
<i>Now it’s gone, gone forever</i>	Se perdió, ya no está.	Creación discursiva



<i>But I guess, what does it matter</i>	Pero supongo que ya da igual porque	Traducción literal
<i>When I just... just had all of you there?</i>	Os tengo a todos aquí	Compresión
<i>Oh, I just had all of you there with me, my friends</i>	Os tengo a todos aquí, amigos míos	Compresión
<i>If you're even my friends</i>	Aquí todos juntos	Creación discursiva
<i>What am I to you?</i>	¿Qué soy para ti?	Traducción literal
<i>Am I a joke, your knight, or your brother?</i>	¿Un chiste, un héroe o un hermano?	Creación discursiva
<i>What am I to you?</i>	¿Qué soy para ti?	Traducción literal
<i>Do you look down on me 'cause I'm younger?</i>	¿Me ignoras porque soy enano?	Variación
<i>Do you think that I don't understand?</i>	¿Crees que no me entero de qué va?	Variación
<i>I just wanted us together and to play as a band,</i>	Montarnos una banda y empezar a tocar.	Creación discursiva
<i>Last night was the most fun I've ever had,</i>	Anoche fue la monda, lo pasamos genial	Variación
<i>Even liked it when the two of you would get mad</i>	Incluso cuando os pusisteis a pelear,	Compresión
<i>At each other.</i>	Por tonterías.	Creación discursiva
<i>Oh, you are my best friends in the world.</i>	Porque sois mis mejores amigas	Compresión
<i>You are my best friends in the world.</i>	Sois mis mejores amigas	Compresión
<i>That's right, I'm talking about the two of you girls</i>	Y es verdad, no os hagáis las sorprendidas.	Creación discursiva
<i>And you, Jake</i>	Y tú Jake,	Traducción palabra por palabra
<i>I wanna sing a song to you</i>	Quiero cantarte una canción	Traducción literal
<i>And I refuse to make it fake.</i>	Y quiero hacerlo con el corazón.	Creación discursiva
<i>What am I to you?</i>	¿Qué soy para ti?	Traducción literal
<i>Am I a joke, your knight, or your brother?</i>	¿Un chiste, un héroe o un hermano?	Creación discursiva
<i>What am I to you?</i>	¿Qué soy para ti?	Traducción literal
<i>Do you look down on me 'cause I'm younger?</i>	¿Me ignoras porque soy enano?	Variación
<i>Do you think that I don't understand?</i>	¿Crees que no me entero de qué va?	Variación
<i>I just wanted us together and to play as a band</i>	Montarnos una banda y empezar a tocar,	Creación discursiva
<i>I'll forget that I lost a piece of your hair,</i>	Olvidar que perdí un mechón capilar,	Variación
<i>I'll remember the pasta that we shared...</i>	Recordar la pasta que acabo de jalar...	Variación
<i>Over there</i>	Con los tres	Creación discursiva

<i>Ah, you are my best friends in the world</i>	Porque sois mis mejores amigas	Compresión
<i>You are my best friends in the world</i>	Sois mis mejores amigas	Compresión
<i>And that's right,</i>	Y es verdad,	Traducción literal
<i>I'm talking about the two of you girls</i>	No os hagáis las sorprendidas	Creación discursiva
<i>And you, Jake</i>	Y tú, Jake	Traducción palabra por palabra
<i>I'm gonna sing a song to you</i>	Quiero cantarte una canción	Creación discursiva
<i>And I refuse to make it fake</i>	Y quiero hacerlo con el corazón	Creación discursiva
<i>Make no mistake</i>	-	Omisión
<i>I'm gonna sing a song that feels so real,</i>	Y va a ser una canción tan de verdad	Creación discursiva
<i>It'll make this door break.</i>	Que la puerta voy a derribar.	Creación discursiva

Tabla 14. Canción *¿Qué soy para ti?*.

La canción *¿Qué soy para ti?*, en inglés *My best friends in the world*, aparece en el décimo capítulo de la tercera temporada, junto con la ya analizada *Soy tu problema*. La canta Finn cuando se da cuenta de que expresar lo que siente cantando es la única forma de abrir una puerta por la que no pueden pasar.

Esta canción es una de las más largas de la serie, en parte debido al hecho de que hay versos que se repiten en un par de ocasiones a lo largo de la canción, tanto en inglés como en español, pues en la traducción se ha mantenido dicha repetición sin producir traducciones nuevas en la segunda aparición de los mismos versos. Estos versos son: desde “*What am I to you?*” / “*¿Qué soy para ti?*” hasta “*I just wanted us together and to play as a band*” / “*Montarnos una banda y empezar a tocar*” y desde “*Oh, you are my best friends in the world*” / “*Porque sois mis mejores amigas*” hasta “*And I refuse to make it fake*” / “*Y quiero hacerlo con el corazón*”.

Al margen de estas repeticiones propias de la estructura de la canción, y en cuanto a las técnicas de traducción que se han utilizado en la misma, de nuevo nos encontramos con un predominio de la creación discursiva (“*If you're even my friends*” / “*Aquí todos juntos*”). Nuevamente, podemos observar también muchos casos de compresión (“*Even liked it when the two of you would get mad*” / “*Incluso cuando os pusisteis a pelear*”), de traducción literal (“*What I lost...was a piece of your hair!*” / “*Lo que perdí fue un mechón de tu pelo*”) y de variación, concretamente del tono (“*Do you think that I don't understand?*” / “*¿Crees que no me entero de qué va?*”). Otras

técnicas que aparecen son, por ejemplo, la traducción palabra por palabra (“*And you, Jake*” / “*Y tú, Jake*”) o la omisión (el verso “*Make no mistake*” se elimina de la canción en la traducción).

Para finalizar, en la canción encontramos gran cantidad de versos traducidos mediante alteración por exceso (“*Last night was the most fun I’ve ever had*” / “*Anoche fue la monda, lo pasamos genial*”), algunos menos traducidos por mimetismo (“*Now it’s gone, gone forever*”) y muy pocos traducidos mediante alteración por defecto (“*When I just... just had all of you there*” / “*Os tengo a todos aquí*”).

#### 7.3.4. Fuego en mi interior (*All Warmed Up*)

Inglés	Español	Técnica aplicada
<i>Oh, Flame Princess,</i>	Princesa Llama,	Equivalente acuñado
<i>I think you’re rad.</i>	Creo que eres genial,	Traducción literal
<i>I really wanna kiss you,</i>	Quiero besarte	Compresión
<i>Right in front of your dad.</i>	Delante de tu papá.	Compresión
<i>‘Cause I think you’re great,</i>	Y así te lo digo,	Creación discursiva
<i>I wanna be your mate,</i>	Quiero ser tu amigo,	Traducción literal
<i>Maybe go on a date.</i>	Y pedirte salir.	Creación discursiva
<i>‘Cause it feels like there’s a fire inside my body,</i>	Porque hay un fuego que me está quemando el cuerpo,	Modulación
<i>Like there’s a fire inside my heart.</i>	Y también mi corazón.	Compresión
<i>It’s like this fire is gonna consume me,</i>	Y creo que va a acabar conmigo,	Compresión
<i>If I keep waiting for this thing to start.</i>	Porque no puedo esperar más.	Creación discursiva
<i>Oh, I feel like I’m all warmed up inside,</i>	Siento que me voy a quemar,	Creación discursiva
<i>I feel all warmed up inside,</i>	Siento que me voy a quemar,	Creación discursiva
<i>I feel all warmed up inside.</i>	Siento que me voy a quemar.	Creación discursiva

Tabla 16. Canción *Fuego en mi interior*.

La última canción que analizaremos, *Fuego en mi interior*, *All Warmed Up* en inglés, la canta Jake haciéndose pasar por Finn cuando va al Reino de Fuego a pedirle una cita a la Princesa Llama para su amigo. Se trata de una versión con la letra cambiada de otra canción que aparece anteriormente en el mismo capítulo, *Chicle en el corazón* (*All Gummed Up*), que canta Finn, sobre cómo ya no puede soportar el rechazo de la Princesa Chicle y que se puede consultar en el anexo (tabla 15).

Durante esta canción se hacen diferentes referencias al fuego, precisamente porque la princesa a la que va dirigida es la Princesa Llama. Estas referencias, como podemos ver, se mantienen en la traducción gracias a diferentes técnicas. Algunos ejemplos son el verso “*’Cause it feels like there’s a fire inside my body*”, traducido por modulación por “*Porque hay un fuego que me está quemando*”, o el verso “*I feel all warmed up inside*”, traducido mediante creación discursiva por “*Siento que me voy a quemar*”.

Otras técnicas que se utilizan en la canción, a pesar de que la principal es la creación discursiva (“*’Cause I think you’re great*” / “*Y así te lo digo*”), son la traducción literal (“*I think you’re rad*” / “*Creo que eres genial*”) o la comprensión (“*Like there’s a fire inside my heart*” / “*Y también en mi corazón*”). Aunque sólo aparezca una vez, también es interesante destacar que se utiliza un equivalente acuñado, “*Flame Princess*” / “*Princesa Llama*”, aunque no sea porque se ha obtenido de un diccionario, sino porque se ha acuñado expresamente para ese personaje concreto de la serie, cuyo nombre se ha traducido así, y así se mantiene cada vez que aparece.

Por último, en cuanto a la métrica de la canción, encontramos principalmente versos traducidos mediante alteración por exceso (“*I wanna be your mate*” / “*Quiero ser tu amigo*”), aunque también aparecen algunos traducidos mediante alteración por defecto (“*If I keep waiting for this thing to start*” / “*Porque no puedo esperar más*”), y sólo uno traducido por mimetismo (“*Maybe go on a date*” / “*Y pedirte salir*”).

## 8. Conclusiones

Para finalizar este estudio, presentamos a continuación las conclusiones que se han extraído del análisis realizado. En primer lugar, comentaremos los resultados obtenidos por temporadas, de la misma forma que lo hemos hecho en el análisis. A continuación, expondremos los resultados generales. Por último, presentaremos las conclusiones finales.

Así pues, comenzaremos con la primera temporada. En cuanto a la métrica, la parte más breve de nuestro análisis, podemos afirmar que, en general, la técnica más utilizada ha sido la alteración por exceso, con setenta y cuatro casos que la presentan. Obtenemos, asimismo, treinta y seis casos de mimetismo, entre los que no hemos diferenciado mimetismo absoluto y relativo porque, como ya comentábamos al comienzo del trabajo en la parte del marco teórico, no disponíamos de las partituras y, por lo tanto, no podíamos determinar con claridad la diferencia. La alteración por defecto apenas aparece en diecinueve ocasiones, por lo que no la podemos considerar realmente relevante.

En cuanto a las técnicas utilizadas en la primera temporada, encontramos que la más utilizada es la modulación, que presenta veintiún casos, pero muy seguida de la creación discursiva, con diecinueve. Las siguen la traducción literal (dieciséis casos), la compresión y la adaptación (catorce casos cada una). El resto de técnicas cuentan con menos de diez casos, por lo que no consideramos relevante citarlas individualmente, aunque sí cabe destacar que hay bastante variedad, puesto que hay cerca de diez técnicas que pertenecen a este grupo.

Una vez expuestos los resultados de la primera temporada, comencemos con la segunda. De nuevo, vemos que se repite el patrón de la primera: lo más común es la alteración por exceso (cuarenta y tres casos), seguida del mimetismo (quince casos) y, por último, con muy pocos casos de alteración por defecto (sólo seis). Empezamos, por lo tanto, a ver ciertas similitudes que, como veremos, se repiten en la tercera temporada.

Respecto a las técnicas de traducción aplicadas, en la segunda temporada destaca, con mucha diferencia, la creación discursiva, con veinticinco casos. Tanto es así que, de hecho, del resto de técnicas que aparecen, ninguna otra llega ni siquiera a diez casos. La que más se acerca a esta cifra es la variación, con ocho, seguida de la modulación, con seis, pero el resto aparecen de forma muy ocasional y, por lo tanto, no las consideramos relevantes apenas a nivel de análisis por temporadas.

Para finalizar estas conclusiones por temporadas, comentaremos los extraídos en la tercera. Como ya adelantábamos, se repite de nuevo el esquema de las dos anteriores: la alteración por exceso es la técnica que más se repite en cuanto a la métrica, con sesenta y seis casos, seguida del mimetismo, con cuarenta y siete. La alteración por defecto solamente presenta diecisiete casos.

En cuanto a las técnicas de traducción más utilizadas, encontramos, de la misma forma que en la segunda temporada, que la creación discursiva es la técnica que más se ha utilizado, en un total de cincuenta y seis ocasiones. Sin embargo, en esta temporada sí que se utilizan con bastante frecuencia otras técnicas como la compresión, con diecinueve casos, la traducción literal, con dieciocho, o la variación, con doce. El resto de técnicas, de nuevo muy variadas, se utilizan de forma ocasional, y por tanto no las nombraremos individualmente.

Antes de comenzar con el análisis a nivel global, presentamos a continuación todos los datos que acabamos de comentar recogidos en una sola tabla, donde se reflejan los resultados de las tres temporadas. La tabla se encuentra dividida en tres columnas, cada una de ellas con los resultados de una de las temporadas, y en tres filas en las cuales tenemos, en primer lugar, la temporada a la que pertenecen los resultados; en segundo lugar, los resultados respecto a la métrica; y, en tercer lugar, los resultados en cuanto a las técnicas de traducción más utilizadas.

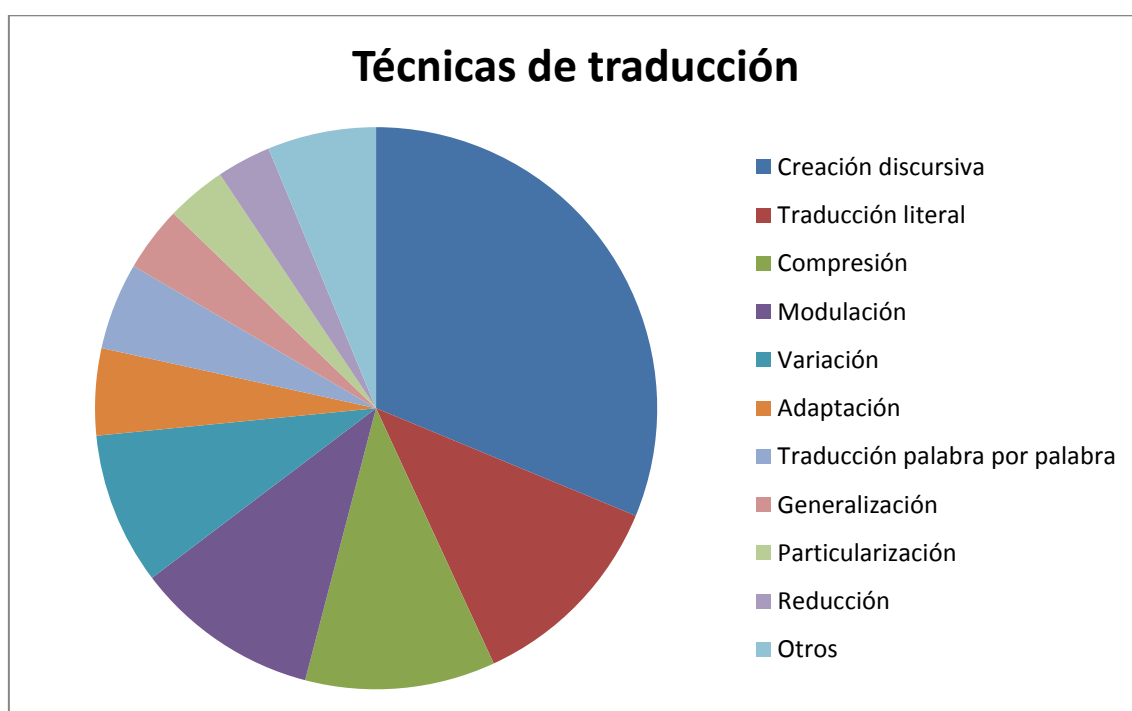
Primera temporada	Segunda temporada	Tercera temporada
<b>Métrica:</b> Mimetismo: 36 Exceso: 74 Defecto: 19	<b>Métrica:</b> Mimetismo: 15 Exceso: 43 Defecto: 6	<b>Métrica:</b> Mimetismo: 47 Exceso: 66 Defecto: 17
<b>Técnicas:</b> Adaptación: 14 Ampliación: 2 Amplificación: - Compresión: 14 Creación discursiva: 19 Descripción: - Equivalente acuñado: 2 Generalización: 4 Modulación: 21 Omisión: - Particularización: 6 Reducción: 6 Substitución: 2 Traducción literal: 16 Traducción palabra por palabra: 7 Traducción uno por uno: 2 Transposición: 1 Variación: 8	<b>Técnicas:</b> Adaptación: 1 Ampliación: 1 Amplificación: 1 Compresión: 2 Creación discursiva: 25 Descripción: 2 Equivalente acuñado: 1 Generalización: 3 Modulación: 6 Omisión: 2 Particularización: 3 Reducción: 2 Substitución: - Traducción literal: 4 Traducción palabra por palabra: 3 Traducción uno por uno: - Transposición: - Variación: 8	<b>Técnicas:</b> Adaptación: 1 Ampliación: 1 Amplificación: - Compresión: 19 Creación discursiva: 56 Descripción: 1 Equivalente acuñado: 1 Generalización: 5 Modulación: 7 Omisión: 1 Particularización: 2 Reducción: 2 Substitución: - Traducción literal: 18 Traducción palabra por palabra: 6 Traducción uno por uno: - Transposición: - Variación: 12

Si analizamos los resultados en conjunto, podemos llegar a una serie de conclusiones algo diferentes de las que hemos obtenido por temporadas. Para comenzar, y como es lógico, en cuanto a la métrica no hay sorpresas: la alteración por exceso es la técnica más utilizada con diferencia. Si tenemos en cuenta que, en total, hemos analizado unos trescientos veinte versos, y que aproximadamente ciento ochenta de los mismos se han traducido mediante alteración por exceso, podemos afirmar que más de la mitad de los versos se han traducido por esta técnica. Casi cien se han traducido mediante mimetismo y apenas unos cuarenta mediante alteración por defecto.

En cuanto a las técnicas de traducción, queda claro que la más utilizada ha sido la creación discursiva, con cien casos en total, a pesar de que no destacara como la principal técnica en la primera temporada. La siguiente técnica más utilizada es la traducción literal, con treinta y ocho casos en total, y que, aunque apenas destacara en la segunda temporada, sí lo ha hecho en las otras dos. Le sigue la compresión, con treinta

y cinco casos en total, y tras ella la modulación, sólo con un caso menos. Con la primera ocurre como con la traducción literal, que no destaca en la segunda temporada, pero la primera y la tercera la compensan. La segunda, sin embargo, es algo más curiosa, puesto que en la primera temporada parece que va a ser una técnica muy utilizada en general y, aunque se utiliza bastante, su uso se reduce mucho en las otras dos temporadas.

A continuación, presentamos un gráfico que resume estas conclusiones globales sobre las técnicas de traducción de forma más visual. En él quedan representadas todas las técnicas que presentan un total de diez o más casos, mientras que aquellas que no llegan a esta cifra quedan recogidas dentro de la categoría “otros” del gráfico.



Una vez expuestos todos estos resultados, podemos afirmar que la traducción de las canciones de *Hora de Aventuras* es, en general, bastante libre, puesto que se vale muy a menudo de la traducción mediante creación discursiva. Sin embargo, es curioso que, a la vez que utiliza mucho esta técnica, otra de las técnicas más utilizadas es la traducción literal. Esto se explica, en parte, porque muchos de los versos traducidos mediante esta segunda técnica no presentaban conflictos con el ritmo y la métrica de la canción, lo cual seguramente permitía al traductor ser más fiel al texto original.

Por otro lado, si tenemos en cuenta que todas las canciones se han traducido, siguiendo la nomenclatura que propone Franzon y que exponemos en el punto dedicado a la traducción de canciones, adaptando la traducción a la música original, resulta



curioso que la técnica más utilizada haya sido la alteración por exceso. Sin embargo, y como comentábamos al explicar esta técnica en el punto anteriormente mencionado, éstas no alteran el ritmo, sino que, en general, apenas se nota el exceso de sílabas.

Podemos afirmar que, a pesar de que la realización de este trabajo ha sido un proceso largo y complicado, consideramos que los resultados obtenidos son muy interesantes. Asimismo, a pesar de la gran variedad de técnicas que hemos encontrado en las diferentes canciones, esperamos haber presentado los resultados más relevantes e ilustrativos.

La realización de este trabajo ha sido la culminación de estos cuatro años de carrera, de todos los conocimientos adquiridos en las diferentes asignaturas cursadas pero, en especial, debido a sus características, en la asignatura de Traducción Audiovisual, y esperamos que así haya quedado reflejado en él.

# Bibliografía

- Agost, Rosa. (1999) *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Brugué, Lydia. (2008) *La representació de cançons en gèneres audiovisuals musicals*. Universitat de Vic. Versión electrónica: < <http://hdl.handle.net/10854/1735> >
- Brugué, Lydia. (2013) *La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació*. Universitat de Vic. Versión electrónica: < <http://hdl.handle.net/10803/127396> >
- Candel, Jose María. (1993) *Historia del dibujo animado español*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia.
- Chaume, Frederic. (2004) *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chaume, Frederic. (2013) “Research paths in audiovisual translation: the case of dubbing”. En: Millán, Carmen y Bartrina, Francesca (eds.) 2013. *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 288-302.
- Comes i Arderiu, Lluís. (2010) “La traducció i l'adaptació dels temes musicals”. En: Montero Domínguez, Xoan (ed.) 2010. *A Tradución para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 185-193.
- Cotes Ramal, María del Mar. (2005) “Traducción de canciones: Grease”. En: *Puentes*, número 6, pp. 77-86. Versión electrónica: < <http://www.ugr.es/~greti/puentes/puentes6/09%20Maria%20del%20Mar%20Cortes.pdf> >
- Díaz Cintas, Jorge. (2003) *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*. Barcelona: Ariel, pp. 272-276.
- Di Giovanni, Elena. (2008) “The American Film Musical in Italy. Translation and Non-translation”. En: *The Translator*. Volumen 14, número 2, pp. 295-317.

- Ewalt, David M. (2011) "It's Adventure Time! Pendleton Ward Talks About His Hit Cartoon". En: *Forbes*. Versión electrónica: <  
<http://www.forbes.com/sites/davidewalt/2011/11/15/its-adventure-time-pendleton-ward-talks-about-his-hit-cartoon/> >
- Franzon, Johan. (2008) "Singability in Print, Subtitles and Sung Performance". En: *The Translator*. Volumen 14, número 2, pp. 373-399.
- Kaindl, Klaus. (2005) "The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image". En: Gorlée, Dinda L. (ed.) 2005. *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, pp. 235-262.
- Low, Peter. (2003) "Singable Translations of Songs". *Perspectives: Studies in Translatology*. Volumen 11, número 2, pp. 87-103.
- Low, Peter. (2005) "The Pentathlon Approach to Translating Songs". En: Gorlée, Dinda L. (ed.) 2005. *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, pp. 185-212.
- Martí Ferriol, José Luis. (2010) *Cine independiente y traducción*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Ministerio de Educación, Política Social y Deporte. (2008) *Definiendo el público objetivo*. Versión electrónica: <  
<http://recursostic.educacion.es/comunicacion/media/web/accesibilidad.php?c=&inc=publicidad&blk=6&pag=2> >
- Pérez Álvarez, Ignacio. (2001) "Estudio del fenómeno traductor en la canción moderna: Bon Jovi en castellano". En: Barr, Ann; Martín Ruano, María Rosario y Torres del Rey, Jesús (eds.) 2001. *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 570-576.
- Pérez Mas, Miquel. (1995) *Diccionari dels mitjans audiovisuals*. Universitat de Vic: Eumo Editorial.

Toury, Gideon. (2004) *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra.

Vermeer, Hans. (1989) "Skopos and commission in translational action". En: Andrew Chesterman (ed.) 1989. *Readings on Translation Theory*. Helsinki: Oy Finn Lectura, pp. 175-185.

Ward, Pendleton (2010). *Hora de Aventuras* [serie de televisión]. Estados Unidos: Frederator Studios & Cartoon Network Studios.

## Anexo 1. Tablas de canciones

	<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<b>Finn</b>	<i>Baby,</i>	¡Nena!	Equivalente acuñado
<b>Jake</b>	<i>Oooh!</i>	¡Ajá!	Adaptación
<b>Finn</b>	<i>I know what you need,</i>	Lo que necesitas	Modulación
<b>Jake</b>	<i>What's that?</i>	¿Y qué es?	Traducción literal
<b>Finn</b>	<i>You want your little baby socks...</i>	Son unas medias de color	Particularización
	<i>For your little baby feet.</i>	Para tus piernecitas...	Modulación
<b>Jake</b>	<i>Wooo.</i>	Ole.	Adaptación
<b>Finn</b>	<i>Baby,</i>	¡Nena!	Equivalente acuñado
<b>Jake</b>	<i>Yeah?</i>	¡Dime!	Creación discursiva
<b>Finn</b>	<i>I know what you crave,</i>	¡Sé lo que te va!	Traducción literal
<b>Jake</b>	<i>Oh yeah? What's that?</i>	¿Y qué es?	Compresión
<b>Finn</b>	<i>You want to poop your pants all day long,</i>	Hacerte caca en el pantalón,	Reducción
	<i>Well baby behave!</i>	Y eso nena huele mal.	Creación discursiva
<b>Finn</b>	<i>Baby...you lookin so good,</i>	Nena, te veo muy bien.	Modulación
	<i>You lookin' like you might...</i>	Yo sé que quieres...	Modulación
	<i>Want some baby food.</i>	Potitos de bebé.	Particularización
<b>Jake</b>	<i>Keep it going', man!</i>	¡Continúa, tío!	Traducción literal
<b>Finn</b>	<i>Baby, you looking so fine,</i>	Nena, te veo genial,	Modulación
	<i>You lookin' like you might...</i>	Ahora no vayas	Modulación
	<i>Just start cryin'.</i>	A llorar.	Compresión
<b>Jake</b>	<i>Yeah.</i>	Ole.	Adaptación
<b>Finn</b>	<i>I gotta tuck you in, girl.</i>	Ahora te voy a arropar.	Modulación
	<i>I gotta sing you sweet melodies about babies, yeah!</i>	Ahora te voy a cantar a ti mis canciones, yiuu.	Reducción
<b>Jake</b>	<i>Little baby feet!</i>	Piececitos de bebé.	Traducción literal

Tabla 1. Canción *Nena*.

	<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<b>Narr.</b>	<i>So Finn and Jake</i>	Finn y Jake	Compresión
	<i>Set out to find a new home.</i>	Buscan su nueva casa	Compresión
	<i>It's gonna be tough</i>	Empieza fatal	Modulación
	<i>For a kid and a dog on their own.</i>	Allí dentro vive un carcamal.	Creación discursiva
	<i>Here's a little house,</i>	Un mini hogar.	Compresión
	<i>Finn's stickin' his foot in.</i>	Finn mete la pata dentro.	Variación

	<i>Well, that's a bad idea dude</i>	El pajarito se lo toma fatal,	Creación discursiva
	<i>Cause now that bird thinks you're a jerk, Finn!</i>	Les echa y les llama cerdos.	Creación discursiva
	<i>And now they're chillin' on the side of a hill!</i>	Tumbados viendo nubes pasar	Creación discursiva
	<i>And thinkin' livin' in a cloud'd be totally thrillin'</i>	Vivir en una nube sí que debe molar	Modulación
	<i>Unless they find something inside</i>	A no ser que haya alguien dentro	Particularización
	<i>Like a mean cloud man and his beautiful cloud bride.</i>	Señor nube cabreado con su piba durmiendo.	Variación
	<i>A beehive, oh no!</i>	¡Un panal, ahí no!	Ampliación
	<i>Don't put your foot in there, guy!</i>	No metas el pie, por favor	Variación
	<i>Y'all tried that before,</i>	Ya lo probaste antes,	Compresión
	<i>And you know it didn't turn out right!</i>	Y la cosa no pudo salir peor.	Modulación
	<i>Big shell, go inside.</i>	Gran concha, pasan dentro.	Traducción literal
	<i>Look around, it seems alright.</i>	Buena pinta, ningún movimiento.	Creación discursiva
	<i>Frog jumps out, and barfs a tiger!</i>	Sale una rana y vomita un tigrizo	Variación
	<i>Throwin' down potions for food and fire!</i>	Y se pone a hacer magia con fruta y chispazos	Generalización + Particularización
	<i>You know you should have stayed</i>	Debisteis haberos quedado	Compresión
	<i>And fought that sexy vampire lady.</i>	Y luchar contra la sexy vampira	Traducción literal
	<i>But Jake was feeling terrified,</i>	Pero Jake estaba asustado,	Traducción literal
	<i>He was super scared of her vampire bite.</i>	Asustado de muerte por si le mordía.	Modulación
	<i>Which is understandable</i>	Y es comprensible,	Traducción literal
	<i>'Cause vampires are really powerful.</i>	Ya que los vampiros son terribles.	Creación discursiva
	<i>They're unreasonable</i>	No son gente racional,	Ampliación
	<i>And burnt out on dealing with mortals.</i>	Y no tienen paciencia como un mortal.	Modulación
	<i>Oh Marceline,</i>	¡Oh Marceline!	Traducción palabra por palabra
	<i>Why are you so mean?</i>	¿Por qué eres así?	Generalización
<b>Mar.</b>	<i>I'm not mean,</i>	No me juzguéis,	Creación discursiva
	<i>I'm a thousand years old</i>	Tengo mil años	Equivalente acuñado
	<i>And I just lost track of my moral code.</i>	Y mi código moral se ha quedado anticuado.	Modulación

<b>Narr.</b>	<i>Oh Marceline,</i>	¡Oh Marceline!	Traducción palabra por palabra
	<i>Can't you see these guys are in pain?</i>	¿No ves como sufren Jake y Finn?	Particularización
<b>Mar.</b>	<i>No I can't,</i>	No puedo	Traducción literal
	<i>I'm invested in this very cute video game.</i>	Estoy enganchada a este videojuego.	Reducción
<b>Narr.</b>	<i>So there go our boys,</i>	Y allí van los dos,	Compresión
	<i>Walkin' on the icy ground.</i>	Dos amigos sobre suelo helado	Particularización
	<i>Headin' towards their destiny,</i>	Buscando un hogar	Creación discursiva
	<i>I'm sure they'll figure something out.</i>	Cuatro muros y un tejado.	Creación discursiva

Tabla 2. Canción *Finn y Jake buscan casa*.

<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<i>Home isn't a place,</i>	Tu casa no es un lugar,	Modulación
<i>Let me give you a clue</i>	Escúchame si puedes.	Creación discursiva
<i>Home is anywhere</i>	Tu casa es cualquier sitio	Modulación
<i>That people care about you</i>	Donde te quieran como eres.	Creación discursiva
<i>But home is where your heart is, Finn</i>	El hogar está en tu corazón, Finn	Modulación
<i>And where is your heart, Finn?</i>	¿Y dónde está tu corazón, Finn?	Traducción literal
<i>Well, it's right there inside you.</i>	Pues está en tu interior	Compresión
<i>While I'm sitting right here beside you</i>	Y yo a tu lado siempre estoy,	Creación discursiva
<i>With your lucky stars to guide you from above</i>	Con las estrellas de la suerte que te guían.	Reducción

Tabla 3. Canción *Canción de la casa*.

	<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<b>Finn</b>	<i>Is this really my life?</i>	¿Esta es mi vida?	Compresión
	<i>Is this how my story ends?</i>	¿Es así como termina?	Compresión
	<i>Bein' in this body</i>	Dentro de este cuerpo,	Modulación
	<i>Seems like a battle that I cannot win.</i>	Hay una batalla que no puedo ganar.	Modulación
	<i>Maybe I should lay my head down slow</i>	Mejor será rendirme y descansar,	Creación discursiva
	<i>And sleep until it's all over.</i>	Y dormir hasta el final.	Generalización
	<i>Is this the end</i>	Así es el fin,	Modulación
	<i>Of the hero boy named Finn?</i>	De un héroe llamado Finn.	Modulación
	<i>Heck, no! Darn it, no!</i>	¡Que no, jolín que no!	Adaptación
	<i>This isn't how I go!</i>	No acabaré así.	Creación discursiva

	<i>I'm gonna kill it!</i>	¡Yo me la cargo!	Variación
	<i>I'm gonna kick life's butt</i>	Zumbo a la vida,	Variación
	<i>And win it.</i>	Y le gano.	Traducción literal
	<i>To win it,</i>	Para ganar,	Traducción literal
	<i>I'm gonna take life's name</i>	Cogeré a la vida,	Reducción
	<i>And spit on it and kick it!</i>	Escupiré, la pisaré	Creación discursiva
	<i>Life can just go eat it</i>	A la porra la vida.	Adaptación
	<i>Cause this is a man's game!</i>	Machote seré.	Adaptación
	<i>Get up, Gork!</i>	¡Levántate, Gork!	Traducción palabra por palabra
<b>Gork</b>	<i>Huh? Why?</i>	¿Ah? ¿Por qué?	Traducción literal
<b>Finn</b>	<i>I'm not gonna let you lie here</i>	No te dejaré aquí,	Compresión
	<i>And waste away.</i>	Para morir.	Generalización
	<i>You better get up, Gork, or I'll kick you up</i>	Levántate Gork o te zurraré,	Adaptación
	<i>Today's the day!</i>	Hoy hay que vencer.	Creación discursiva
<b>Gork</b>	<i>Whoa. Okay, man, just be cool.</i>	Oh, vale tío, relájate.	Adaptación
<b>Finn</b>	<i>And I'm not gonna be cool!</i>	No me voy a relajar	Adaptación
	<i>Cause I'm pipin' hot!</i>	Os vais a cagar.	Adaptación
	<i>Get up, Trudy! Get up, Kim!</i>	Vamos Trudy, vamos Kim.	Traducción uno por uno
	<i>I'm not gonna let you rot!</i>	No dejaré que os pudráis.	Traducción literal
<b>Jake</b>	<i>Hey, Finn.</i>	Eh, Finn.	Traducción palabra por palabra
<b>Finn</b>	<i>Ja-a-a-ke, stop tellin' me to enjoy</i>	Ja-a-a-ke no me digas que está bien	Creación discursiva
	<i>Being a foot</i>	Ser un pie	Traducción uno por uno
	<i>And get out of that trash!</i>	Y sal de la basura.	Transposición
<b>Jake</b>	<i>I can't take you seriously when you're singing, man.</i>	No puedo tomarte en serio cuando cantas, tío.	Traducción literal
<b>Finn</b>	<i>Get up!</i>	Arriba,	Adaptación
	<i>All of you make me sick!</i>	Todos me dais arcadas,	Adaptación
	<i>I'll fix you with my kicks!</i>	Os curaré a patadas.	Traducción literal
	<i>Gonna reconstruct y'all's self-worth</i>	Perdisteis vuestro orgullo,	Modulación
	<i>Brick by emotional brick.</i>	Y ahora yo lo reconstruyo.	Creación discursiva

Tabla 4. Canción *Un héroe llamado Finn*.

<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<i>Nothing.</i>	¡Chupao!	Adaptación
<i>Who's the greatest warrior ever?</i>	¿Quién es el mejor guerrero?	Compresión
<i>A hero of renown!</i>	Un héroe famosón.	Variación



<i>Who slayed an Evil Ocean</i>	Que mató un mar maloso,	Variación
<i>Who cast the Lich King down!</i>	Y un rey zombie se cargó.	Adaptación
<i>Billy!</i>	¡Billy!	Traducción palabra por palabra
<i>And that time the evil Fire Count</i>	El pérfido Don Fuego	Reducción
<i>Captured a damsel fair.</i>	Una dama capturó,	Compresión
<i>Who saved her with such bravery...</i>	La salvó con tal coraje	Substitución
<i>She offered him her hair?</i>	Que su pelo ella le dio.	Substitución
<i>Billy!</i>	¡Billy!	Traducción palabra por palabra
<i>Also...he fought a bear!</i>	¡También luchó con un oso!	Traducción literal
<i>Billy!</i>	¡Billy!	Traducción palabra por palabra

Tabla 5. Canción *Billy el guerrero*.

<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica Aplicada</b>
<i>Daddy, why did you eat my fries?</i>	Papi, ¿por qué tuviste que	Amplificación
<i>I bought them, and they were mine.</i>	Comerte mis patatas?	Omisión
<i>But you ate them,</i>	No fue justo,	Creación discursiva
<i>Yeah, you ate my fries...</i>	Me hiciste llorar.	Omisión
<i>And I cried,</i>	Y pensé	Modulación
<i>But you didn't see me cry.</i>	Que te daba igual.	Creación discursiva
<i>Daddy,</i>	Papi,	Equivalente acuñado
<i>Do you even love me?</i>	¿De verdad me quieres?	Modulación
<i>Well, I wish you'd show it,</i>	Nunca me lo has dicho	Modulación
<i>'Cause I wouldn't know it.</i>	Y sería tan bonito.	Creación discursiva
<i>What kind of dad eats his daughter's fries,</i>	¿Qué clase de padre	Reducción
<i>And doesn't even look her in the eyes?</i>	Es tan deleznable?	Creación discursiva
<i>Daddy, there were tears there.</i>	Tú me defraudaste	Creación discursiva
<i>If you saw them would you even care?</i>	Y jamás te disculpaste.	Creación discursiva

Tabla 6. Canción *El papi de Marcelline*.

	<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<b>Jake</b>	<i>Ketchup! Mustard!</i>	¡Ketchup! ¡Mostaza!	Traducción palabra por palabra
	<i>¡Red and yellow!</i>	¡Rojo y calabaza!	Creación discursiva
	<i>Lady's parent's,</i>	¡Padres de lady!	Traducción literal
	<i>I say hello!</i>	Hola, ¿qué pasa?	Ampliación
	<i>I'm the fellow for your daughter</i>	Su hija es una monada	Creación discursiva

	<i>Please forget the wartime slaughter!</i>	Lo de la guerra es agua pasada	Variación (tono)
	<i>Home improvement, decorations.</i>	Muchos colores y decoración	Creación discursiva
	<i>Help me impress her relations.</i>	Para causar buena impresión	Creación discursiva
<b>Finn</b>	<i>Sugar bears, and rainbow jelly.</i>	Gominolas de colores	Generalización
<b>Jake</b>	<i>Spread those colors on my belly!</i>	Estos colores son de alucine	Creación discursiva
<b>Finn</b>	<i>On the floor and up the log.</i>	Color en la casa, también en BMO	Creación discursiva
<b>Jake</b>	<i>Please don't notice I'm a dog!</i>	No te fijas mucho porque soy un perro.	Variación (tono)

Tabla 7. Canción *Canción de la decoración*.

<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<i>Susan Strong,</i>	Susana Fuerte,	Equivalente acuñado
<i>This is where you belong.</i>	No te asustes de lo verde	Creación discursiva
<i>Hangin' with me</i>	Quédate aquí	Creación discursiva
<i>On a fallen tree.</i>	Con Jake y Finn.	Creación discursiva
<i>Don't you think you deserve this?</i>	¿No crees que mereces	Compresión
<i>To live up here on the surface?</i>	Vivir como hace la gente?	Generalización
<i>I think you do,</i>	En el exterior,	Creación discursiva
<i>And I think all your friends do, too!</i>	Con todos los tuyos en paz y amor.	Creación discursiva
<i>How long have you lived in the darkness?</i>	¿Cuánto tiempo llevas a oscuras?	Modulación
<i>I just want to show you the light!</i>	Yo quiero sacarte de dudas.	Descripción
<i>Because you're human, just like me, Susan,</i>	Porque eres humana, como yo, Susana.	Traducción literal
<i>And I want you in my life.</i>	Y te quiero ver aquí.	Modulación
<i>Susan Strong,</i>	Susana Fuerte,	Equivalente acuñado
<i>You turn my heart on.</i>	Me encanta verte.	Descripción

Tabla 8. Canción *Susana Fuerte*.

	<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<b>Finn</b>	<i>My hot dog's dead</i>	Mi tortilla ha palmao	Variación
	<i>My pizza's dead</i>	Mi pizza ha palmao	Variación
	<i>My cupcake is dead.</i>	Mi pastel ha palmao	Variación
<b>Jake</b>	<i>My doughnut's dead.</i>	Mi salchicha ha palmao	Variación
	<i>My burger's dead.</i>	Mi hamburguesa ha palmao	Variación
	<i>My milkshake is dead.</i>	Mi batido ha palmao	Variación

<b>Finn</b>	<i>All of our favorite foods are totally dead.</i>	Mis comidas preferidas, todas fallecidas.	Compresión
	<i>They cannot procreate in little food beds.</i>	No pueden procrear, en pequeñas camitas.	Reducción
	<i>We'll eat them up</i>	Las comeré.	Traducción literal
	<i>And turn them into stuff.</i>	Y en caca las transformaré.	Particularización
<b>Jake</b>	<i>And we'll cry over their graves,</i>	Lloraremos en sus tumbas.	Traducción literal
	<i>But you can't cry enough...</i>	Como no lloramos nunca.	Creación discursiva
<b>Finn</b>	<i>When you miss someone you love,</i>	Cuando añoras tu comida,	Particularización
	<i>You can't cry enough.</i>	Es triste la vida.	Creación discursiva

Tabla 9. Canción *Osos fiesteros*.

<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnicas aplicadas</b>
<i>Finn, why are you fighting with your friend?</i>	Finn, ¿por qué peleas con tu amigo Jake?	Particularización
<i>Jake, you know this can't be the end.</i>	Por dios, no seas cabezón.	Creación discursiva
<i>Romance or action, does not matter.</i>	No importa por qué, llegasteis a esto,	Generalización
<i>Hurting your friends will make you sadder.</i>	Da igual si tú, tuviste un mal gesto.	Creación discursiva
<i>Guys, you know you're much more than this.</i>	Tíos dejad de haceros daño.	Creación discursiva
<i>You two, please stop or you'll undo</i>	Volved a ser como antaño.	Creación discursiva
<i>All that you've been through,</i>	¡Todo irá mejor!	Creación discursiva
<i>Ohhh.</i>	Uhhh.	Adaptación
<i>Just hug and it's agreed:</i>	Daos la mano y...	Modulación
<i>Your love will not delete.</i>	Volved a sonreír.	Creación discursiva

Tabla 10. Canción *BMO y los amigos*.

<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<i>As a tropical island,</i>	Una isla muy chachi,	Creación discursiva
<i>As a tropical island,</i>	Una isla muy chachi,	Creación discursiva
<i>As a tropical island,</i>	Una isla muy chachi,	Creación discursiva
<i>As a tropical island.</i>	Una isla muy chachi.	Creación discursiva
<i>On a tropical island,</i>	En la isla muy chachi,	Creación discursiva
<i>Underneath the molten lava moon.</i>	Bajo una luna que es guachi,	Generalización
<i>Hangin' with the hula dancers,</i>	Bailando con las chatis,	Variación
<i>Askin' questions cause' they got all the answers.</i>	Que no me dejan ni un poco tranqui.	Creación discursiva
<i>Puttin' on a lotion!</i>	Yo me pongo la crema,	Modulación

<i>Sittin' by the ocean!</i>	Sentado en la arena,	Particularización
<i>Rubbin' it on my body!</i>	Por mi cuerpo serrano,	Variación
<i>Rubbin' it on my body!</i>	El cuerpo del verano.	Creación discursiva
<i>Get me out of this cave,</i>	Sácame de este agujero	Generalización
<i>'Cause it's nothing but a gladiator grave.</i>	Porque odio los esqueletos.	Creación discursiva
<i>And if I stick to the plan,</i>	Y si sigo tu plan	Traducción literal
<i>I think I'll turn into a lava man.</i>	Yo me convierto en lavaman.	Reducción
<i>I think I'll turn into a lava man!</i>	¡Yo me convierto en lavaman!	Reducción

Tabla 11. Canción *Una isla muy chachi*.

<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<i>I feel like nothing was real</i>	Sentía mi vida vacía	Creación discursiva
<i>Until I met you</i>	Y sin sentido	Creación discursiva
<i>I feel like we connect,</i>	Hasta que te encontré	Creación discursiva
<i>And I really get you</i>	Y caí rendido.	Creación discursiva
<i>If I said, "You're a beautiful girl",</i>	Si te digo que eres una monada	Variación
<i>Would it upset you?</i>	Te pones colorada.	Creación discursiva
<i>Because the way you look tonight,</i>	Pero qué le voy a hacer,	Creación discursiva
<i>Silhouetted, I'll never forget it.</i>	Que no lo diga es que no puede ver.	Creación discursiva
<i>Oh, Oh, Fionna.</i>	Oh, Oh, Fionna.	Traducción palabra por palabra
<i>Your fist has touched my heart.</i>	Eres tan especial.	Creación discursiva
<i>Oh, Oh, Fionna.</i>	Oh, Oh, Fionna.	Traducción palabra por palabra
<i>I won't let anything in this world keep us apart.</i>	Yo sé que nada en el mundo jamás nos separará.	Modulación
<i>I won't let anything in this world keep us apart.</i>	Yo sé que nada en el mundo jamás nos separará.	Modulación

Tabla 12. Canción *Oh, Fionna*.

	<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<b>Marc.</b>	<i>La da da da</i>	La da da da	Traducción palabra por palabra
	<i>I'm gonna bury you in the ground</i>	Te voy a enterrar	Compresión
	<i>La da da da</i>	La da da da	Traducción palabra por palabra
	<i>I'll bury you with my sound</i>	Con mi balada infernal	Compresión + Particularización
	<i>And I'm gonna drink the red</i>	Si te cojo, te chupo y muerdo	Creación discursiva

	<i>From your pretty pink face</i>	Me quedo el rojo de tu piel	Creación discursiva
	-	Te voy a...	Ampliación
<b>Chicle</b>	<i>Marceline! That's very disagreeable!</i>	Marceline, es muy desagradable	Traducción literal
<b>Marc.</b>	<i>Do not you like that?</i>	Oh, ¿no te mola?	Variación
	<i>Or maybe I'm the one you do not like!</i>	¿O no te molo yo?	Variación
	<i>Sorry I don't treat you like a goddess,</i>	Perdona que no adore a la realeza,	Creación discursiva
	<i>Is that what you want me to do?</i>	¿Es eso lo que quieres de mí?	Traducción literal
	<i>Sorry I don't treat you like you're perfect,</i>	A ti se te ha subido a la cabeza,	Creación discursiva
	<i>Like all your little loyal subjects do.</i>	Pero yo paso totalmente de ti.	Creación discursiva
	<i>Sorry I'm not made of sugar,</i>	Perdón por no estar hecha de azúcar,	Traducción literal
	<i>And I'm not sweet enough for you.</i>	Y no ser igual de dulce que tú.	Creación discursiva
	<i>Is that why you always avoid me?</i>	¿Es por eso que no me soportas?	Creación discursiva
	<i>I must be such an inconvenience to you</i>	¿Es por eso que me has puesto una cruz?	Creación discursiva
	<i>Well, I'm just your problem</i>	Soy tu problema,	Compresión
	<i>I'm just your problem.</i>	Soy tu problema,	Compresión
	<i>It's like I'm not even a person, am I?</i>	Es como si no fuese persona y solo	Compresión
	<i>I'm just your problem.</i>	Soy tu problema.	Compresión
	<i>Well, I shouldn't have to justify what I do.</i>	No debería darte una explicación	Traducción literal
	<i>I shouldn't have to prove anything to you.</i>	Y sin embargo te abro mi corazón	Creación discursiva
	<i>Sorry that I exist,</i>	Perdón por existir,	Traducción literal
	<i>I forget what landed me on your blacklist.</i>	No sé por qué me tienes manía a mí.	Adaptación
	<i>But I shouldn't have to be the one that makes up with you</i>	Pero yo no debería ser quien se acerque a ti.	Traducción literal
	<i>So, why do I want to?</i>	¿Qué es lo que quiero?	Creación discursiva
	<i>Why do I want to?</i>	¿Qué es lo que quiero?	Creación discursiva
	<i>To... bury you in the ground...</i>	Verte chupando malvas	Creación discursiva
	<i>And drink the blood from your...UGH!</i>	Y chupar la sangre de...¡Agh!	Modulación

Tabla 13. Canción *Soy tu problema*.

<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<i>Everyone... Bubblegum... I'm so dumb...</i>	Escuchad... Princesa, soy idiota...	Traducción literal
<i>I should have just told you</i>	He de confesar que	Modulación
<i>What I lost... was a piece of your hair!</i>	Lo que perdí fue un mechón de tu pelo.	Traducción literal
<i>Now it's gone, gone forever</i>	Se perdió, ya no está.	Creación discursiva
<i>But I guess, what does it matter</i>	Pero supongo que ya da igual porque	Traducción literal
<i>When I just... just had all of you there?</i>	Os tengo a todos aquí	Compresión
<i>Oh, I just had all of you there with me, my friends</i>	Os tengo a todos aquí, amigos míos	Compresión
<i>If you're even my friends</i>	Aquí todos juntos	Creación discursiva
<i>What am I to you?</i>	¿Qué soy para ti?	Traducción literal
<i>Am I a joke, your knight, or your brother?</i>	¿Un chiste, un héroe o un hermano?	Creación discursiva
<i>What am I to you?</i>	¿Qué soy para ti?	Traducción literal
<i>Do you look down on me 'cause I'm younger?</i>	¿Me ignoras porque soy enano?	Variación
<i>Do you think that I don't understand?</i>	¿Crees que no me entero de qué va?	Variación
<i>I just wanted us together and to play as a band,</i>	Montarnos una banda y empezar a tocar.	Creación discursiva
<i>Last night was the most fun I've ever had,</i>	Anoche fue la monda, lo pasamos genial	Variación
<i>Even liked it when the two of you would get mad</i>	Incluso cuando os pusisteis a pelear,	Compresión
<i>At each other.</i>	Por tonterías.	Creación discursiva
<i>Oh, you are my best friends in the world.</i>	Porque sois mis mejores amigas	Compresión
<i>You are my best friends in the world.</i>	Sois mis mejores amigas	Compresión
<i>That's right, I'm talking about the two of you girls</i>	Y es verdad, no os hagáis las sorprendidas.	Creación discursiva
<i>And you, Jake</i>	Y tú Jake,	Traducción palabra por palabra
<i>I wanna sing a song to you</i>	Quiero cantarte una canción	Traducción literal
<i>And I refuse to make it fake.</i>	Y quiero hacerlo con el corazón.	Creación discursiva
<i>What am I to you?</i>	¿Qué soy para ti?	Traducción literal
<i>Am I a joke, your knight, or your borthor?</i>	¿Un chiste, un héroe o un hermano?	Creación discursiva
<i>What am I to you?</i>	¿Qué soy para ti?	Traducción literal
<i>Do you look down on me 'cause I'm younger?</i>	¿Me ignoras porque soy enano?	Variación

<i>Do you think that I don't understand?</i>	¿Crees que no me entero de qué va?	Variación
<i>I just wanted us together and to play as a band</i>	Montarnos una banda y empezar a tocar,	Creación discursiva
<i>I'll forget that I lost a piece of your hair,</i>	Olvidar que perdí un mechón capilar,	Variación
<i>I'll remember the pasta that we shared...</i>	Recordar la pasta que acabo de jalar...	Variación
<i>Over there</i>	Con los tres	Creación discursiva
<i>Ah, you are my best friends in the world</i>	Porque sois mis mejores amigas	Compresión
<i>You are my best friends in the world</i>	Sois mis mejores amigas	Compresión
<i>And that's right,</i>	Y es verdad,	Traducción literal
<i>I'm talking about the two of you girls</i>	No os hagáis las sorprendidas	Creación discursiva
<i>And you, Jake</i>	Y tú, Jake	Traducción palabra por palabra
<i>I'm gonna sing a song to you</i>	Quiero cantarte una canción	Creación discursiva
<i>And I refuse to make it fake</i>	Y quiero hacerlo con el corazón	Creación discursiva
<i>Make no mistake</i>	-	Omisión
<i>I'm gonna sing a song that feels so real,</i>	Y va a ser una canción tan de verdad	Creación discursiva
<i>It'll make this door break.</i>	Que la puerta voy a derribar.	Creación discursiva

Tabla 14. Canción *¿Qué soy para ti?*.

<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<i>I can't keep pushing this down</i>	Yo no puedo seguir así,	Generalización
<i>Any deeper,</i>	No lo aguanto.	Creación discursiva
<i>Why do I keep trying if I can't keep her?</i>	No sé por qué lo sigo intentando.	Creación discursiva
<i>Every move I make,</i>	Cada cosa que pruebo,	Descripción
<i>Is just another mistake,</i>	A mí me sale peor.	Creación discursiva
<i>I wonder what it would take.</i>	No sé qué más puedo hacer.	Modulación
<i>'Cause it feels like there's a hole inside my body</i>	Porque yo siento un vacío en mi cuerpo,	Generalización
<i>Like there's a hole inside my heart.</i>	Y también en mi corazón,	Compresión
<i>It's like this feeling is gonna consume me,</i>	Y creo que va a acabar conmigo,	Compresión + generalización
<i>If I keep waiting for this thing to start.</i>	Y cada vez estoy peor.	Creación discursiva
<i>Oh, I feel like I'm all gummed up inside,</i>	Debe ser que tengo pegado,	Creación discursiva
<i>It's like I'm all gummed up inside,</i>	Un chile en el corazón	Creación discursiva

<i>It's like I'm all gummed up inside.</i>	Un chile en el corazón.	Creación discursiva
--	-------------------------	---------------------

Tabla 15. Canción *Chicle en el corazón*.

<b>Inglés</b>	<b>Español</b>	<b>Técnica aplicada</b>
<i>Oh, Flame Princess,</i>	Princesa Llama,	Equivalente acuñado
<i>I think you're rad.</i>	Creo que eres genial,	Traducción literal
<i>I really wanna kiss you,</i>	Quiero besarte	Compresión
<i>Right in front of your dad.</i>	Delante de tu papá.	Compresión
<i>'Cause I think you're great,</i>	Y así te lo digo,	Creación discursiva
<i>I wanna be your mate,</i>	Quiero ser tu amigo,	Traducción literal
<i>Maybe go on a date.</i>	Y pedirte salir.	Creación discursiva
<i>'Cause it feels like there's a fire inside my body,</i>	Porque hay un fuego que me está quemando el cuerpo,	Modulación
<i>Like there's a fire inside my heart.</i>	Y también mi corazón.	Compresión
<i>It's like this fire is gonna consume me,</i>	Y creo que va a acabar conmigo,	Compresión
<i>If I keep waiting for this thing to start.</i>	Porque no puedo esperar más.	Creación discursiva
<i>Oh, I feel like I'm all warmed up inside,</i>	Siento que me voy a quemar,	Creación discursiva
<i>I feel all warmed up inside,</i>	Siento que me voy a quemar,	Creación discursiva
<i>I feel all warmed up inside.</i>	Siento que me voy a quemar.	Creación discursiva

Tabla 16. Canción *Fuego en mi interior*.